

WORLDING DANCE

Edited by: Susan Leigh Foster
Penerbit: Palgrave Macmillan
Tahun: 2011



Diterjemahan menjadi

MENDUNIAKAN TARI

oleh

Dr. Rina Martiara, M. Hum

PROGRAM PASCASARJANA
INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA
2016

Kata Pengantar Para Editor

Seri ‘Kajian dalam Kinerja Mancanegara’ dikerjakan pada tahun 2004 atas nama Federasi Internasional untuk Penelitian Teater oleh Janelle Reinelt dan Brian Singleton, Direktur Federasi tersebut. Tujuan mereka dari awal hingga saat ini adalah untuk memicu kinerja para lulusan untuk memperluas ilmu dan wawasan, dengan cara membandingkan batas studi pertunjukan, budaya, sosial, dan politik dari luar negeri. Hal ini sangat dibutuhkan tak hanya untuk menghindari kecenderungan pengetahuan pertunjukan dalam negeri, namun juga untuk ikut serta dalam menciptakan penampilan-penampilan yang baru yang mencakup keberagaman produksi budaya lintas negara, media baru, dan konsekuensi sosial dan ekonomi dalam meningkatnya bentuk ekspresi artistik internasional. Kajian perbandingan (terutama saat mengandung lebih dari dua hal) dapat bernilai keduanya, yaitu kinerja praktik, sejarah, dan bentuk sosial lokal dan luar negeri. Perbandingan estetika dapat menantang batas ortodoksi nasional dalam kritik seni dan ilmu seni terbaru. Dalam merumuskan pekerjaan para anggota di Federasi yang inovatif, seri ini ditujukan pada kontribusi yang signifikan pada ilmu kreasi yang terus berubah.

Janelle Reinelt dan Brian Singleton
Federasi Internasional untuk Penelitian Teater

Ucapan Terima Kasih

Kami mengucapkan terima kasih kepada fakultas, karyawan, dan alumni dari Departemen Seni dan Budaya Dunia, dan juga Dekan Sekolah Kesenian, Christopher Waterman, atas dukungannya pada proyek kami. Kami juga berhutang budi pada Harmony Bench yang telah memfasilitasi rapat organisasi kami, dan khususnya kepada Yehuda Sharim dan Ana Paula Hofling atas bantuannya menyunting naskah kami.

Tentang Kontributor

Ananya Chatterjea adalah seorang Profesor Asosiasi dan Direktur studi pascasarjana dari Universitas Minnesota, program studi Pertunjukan Teater dan Tari. Beliau juga Direktur Artistik dari Teater Tari Ananya, company tari wanita yang bergerak dalam bidang keunggulan artistik dan keadilan sosial (www.ananyadancetheatre.org). Bukunya, *Butting Out! Reading Cultural Politics in the Work of Chandralekha and Jawole Willa Jo Zollar*, diterbitkan oleh Unity Press pada tahun 2004.

Susan Leigh Foster, seorang koreografer dan sarjana, ia adalah seorang Profesor ternama pada jurusan Seni Dunia dan Budaya Universitas California, Los Angeles. Beliau adalah penulis buku *Reading Dancing : Bodies and Subject in Contemporary American Dance* (University of California Press, 1986); *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire* (Indiana University Press, 1996); *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull* (Wesleyan University Press, 2002), dan *Choreographing Emphaty: Kinesthia in Performance* (2011).

Lena Hammergen adalah seorang Profesor Kajian Tari di Departemen Kajian Musikologi dan Pertunjukan, Universitas Stockholm, Swedia, dan Profesor Tamu di Perguruan Tinggi Tari, Stockholm. Belakangan ini, beliau terlibat dalam penelitian bersama dengan lulusan dari Denmark, Finlandia, dan Norwegia, yang berjudul "Dance in Nordic Spaces: The Formation of Corporeal Identities."

Anthea Kraut adalah seorang Profesor Asosiasi di Departemen Tari Universitas California, Riverside, di mana beliau mengajar khusus sejarah dan teori tari. Bukunya, *Choreographing the Folk: The Dance Stagings of Zora Neale* (University of Minnesota Press, fall 2008), meng-cover ulang sejarah dan jejak pengaruh pementasan Hurton dalam tari tradisional bawaan orang kulit hitam pada tahun 1930. Artikelnya telah diterbitkan dalam *Women & Performance : A Journal of Feminist Theory*, *Theatre Journal*, *The Scholar & Feminist Online*, *emBODYing Liberation : The Black Body in American Dance*, and *Theatre Studies*.

Marta Elena Savigliano adalah pengarang *Tango and the Political Economy of Passion* (Westview, 1995) dan *Angora Matta: Fatal Acts of North-South Translation* (Wesleyan, 2003). *Angora Matta*, suatu triler tangopera berkembang dalam kolaborasinya dengan composer Ramon Pelinski, koreografer Susan Rose, dan animator Miguel Nanni, ditampilkan pertama kali di Teatro Presidente Alvear, Buenos Aires pada Desember 2002 (www.angoramatta.com). Ia merupakan ko-direktor dari / GLOSAS / (Global South Advanced Studies), Buenos Aires (www.glosas.org), Professor Emeritus University of California

Program Studi Los Angeles' World Arts and Cultures, dan Profesor di University of California, Program Studi Riverside's Dance.

Jacqueline Shea Murphy adalah Profesor Asosiasi pada Dance Department di University of California, Riverside. Ia merupakan penulis 'The People Have Never Stopped Dancing': Native American Modern Dance Histories (University of Minnesota Press, 2007), dan ko-editor dari koleksi Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance (Rutgers University Press, 1995). Proyek terbarunya, yang merupakan bagian dari salah satu bab di buku ini, melihat pada intervensi politik, sejarah, dan institusi yang sedang dibuat oleh para koreografer kontemporer dari Amerika Serikat, Kanada, dan Aotearoa/Selandia Baru.

Priya Srinivasan adalah Asisten Profesor di Dance di University of California, Riverside. Penelitian Srinivasan merupakan potongan-potongan kajian diaspora Asia, etnografi pertunjukan, histografi tarian, tenaga kerja, usaha, dan masyarakat. Proyek buku terbarunya berjudul 'Dance, Labor, and Citizenship: The "Stages" of Transnational Indian Performers in the US'. Srinivasan bekerja sebagai koreografer ekperimental tarian/teater di Chicago dan Los Angeles, dan memiliki latihan tambahan sebagai penari profesional di Australia. Publikasi terbarunya termasuk artikel di Discourses in Dance berjudul 'The Bodies Beneath the Smoke' dan artikel yang akan terbit di Women and Performance.

Yutian Wong adalah Profesor Asosiasi pada Asian American Studies and Dance di San Francisco State University dan pengarang Choreographing Asian-America. Ketertarikan penelitiannya juga termasuk pertunjukan Asia-Amerika, seni visual, dan budaya pop.

DAFTAR ISI

Kata Pengantar Para Editor	(i)
Ucapan Terima Kasih.....	(ii)
Tentang Kontributor.....	(iii)
 Menduniakan Tari – Pembukaan; <i>Susan Leigh Foster</i>	 (1)
 Bab 1 Kekuatan Mengklasifikasi <i>Lena Hammergren</i>	 (20)
 Bab 2 Menggerakkan Arsip (Mobilisasi dalam Arsip): <i>Kaha:wi</i> oleh Santee Smith <i>Jacqueline Shea Murphy</i>	 (50)
 Bab 3 Bacaan ‘Material’ mengenai Tubuh Penari Bharata Natyam: Kemungkinan dari ‘Penonton Tanpa Aturan’ <i>Priya Srinivasan</i>	 (75)
 Bab 4 Me-ras-kan Hak Cipta Koreografi <i>Anthea Kraut</i>	 (116)
 Bab 5 Koreografi dan Koreografer <i>Susan Leigh Foster</i>	 (155)
 Bab 6 Noda Merah Pada Kaki : Menyelidiki Dasar Tarian Wanita Bengala Moderen <i>Ananya Chatterjea</i>	 (169)
 Bab 7 Impian Artistik: Michio Ito dan Kiasan Internasional <i>Yutian Wong</i>	 (197)
 Bab 8 Tari Mendunia dan Menari di luar Sana Dalam Sebuah Dunia <i>Marta Elena Savigliano</i>	 (218)

Menduniakan Tari – Pembukaan

Susan Leigh Foster

Kami menyelenggarakan pertemuan di Los Angeles, yang dikenal oleh Saskia Sassen dan yang lainnya sebagai kota ‘global’ — rumah untuk para imigran yang beragam dalam jumlah besar yang datang lintas dunia, yang mana ditekan oleh arus tidak merata dalam modal dan ide-ide, bekerja untuk mengangkat kesuksesan dan hidup bersama dalam banyaknya pembagian nilai, etnik, dan adat (Sassen, 1994)¹ Pada era globalisasi ini, dan pada waktu kajian tari dalam bidang kecilpun telah tumbuh untuk menyambungkan lulusan dari setiap benua dan banyaknya negara, kami bertemu di Los Angeles untuk berfikir secara kolektif dan melewati perspektif global tentang sesuatu yang disebut ‘dunia’ tari.² Pertemuan kami diinspirasi oleh percakapan 10 tahun yang lalu dalam Kelompok Kerja Jasmani dan Koreografi yang disponsori oleh Federasi Internasional untuk Penelitian Teater yang membawa perkumpulan lulusan internasional secara bersamaan untuk mempertimbangkan bagaimana ilmu tari meluas dan dibedakan di dunia.³ Departemen di UCLA yang mensponsori pertemuan kami dikenal sebagai ‘Budaya dan Seni Dunia’, dan departemen tersebut telah menawarkan kursus bernama praktik ‘Tari Dunia’. Beberapa dari kami mengajar dalam program di mana kursus variasi tradisi tari ditawarkan di bawah judul ‘dunia tari’. Kemanakah sebutan ini merujuk? Bagaimana dan kapan hal tersebut diterapkan? Bagaimana bisa teori kontemporer tentang kolonisasi, pembentukan bangsa, diaspora, dan globalisasi membantu kita untuk melaksanakan penyelidikan atas istilah dan efeknya?

Di UCLA, judul Seni Dunia berkembang dari tatanama sebelumnya, yaitu ‘Seni Etnik’, yang mana tumbuh dan bergabung dengan minat kurikulum dalam ‘Seni Rakyat’. Disaat jurusan Musik, Seni, dan Tari mendirikan mata kuliah yang ‘meledak’, fakultas merasa mereka membutuhkan suatu mata kuliah yang mempelajari kegiatan yang bersifat merakyat dan ada pada kejadian sehari-hari. Maka dari itu, pada awal tahun 1930, program Pendidikan Fisik Wanita di UCLA menawarkan kursus ‘Tarian Rakyat’ bersamaan dengan kursus ‘Menari’. Dan bersamaan dengan berdirinya Jurusan Tari pada tahun 1960-an berbagai tata nama juga muncul, termasuk ‘Tari Kreatif,’ dan ‘Tari dalam Budaya Tertentu.’ Dalam merespons lokasinya di Los Angeles, Jurusan Tari UCLA berpromosi lebih intensif dibandingkan banyak program AS tentang penelitian berbagai macam bentuk tari dari seluruh dunia. Kursus tersebut berjudul ‘Sejarah Tari,’ tetapi, cenderung merefleksikan orientasinya lebih secara kurikulum AS dengan berfokus pada tradisi Barat dari ‘Dari Pribumi hingga *Renaissance*’ dan ‘Dari *Baroque* hingga Abad Millenium.’ ‘Seni Etnik,’ sebuah program studi yang memiliki banyak cabang, yang menarik fakultas dari seluruh jurusan tari yang ada, termasuk cerita rakyat dan antropologi, muncul pada tahun 1972. Pada awal tahun 1990-an, hal tersebut berbaaur dengan Jurusan Tari dan menjadi Jurusan Seni dan Budaya Dunia.

Penggantian kata dari ‘dunia’ menjadi ‘etnik’ di UCLA dan berbagai kegiatan *labeling*, seperti industri musik dan pemrograman seni, secara halus telah berhasil menutupi peninggalan kolonialisasi tentang rasisme dan penggolongan sosial dalam tari.⁴ Tarian etnik — yang dipandang sebagai hal lokal ketimbang

sulit dipahami, tradisional ketimbang inovatif, sederhana ketimbang canggih, sebuah produk tentang masyarakat ketimbang orang pintar — dipulihkan dan dibentuk ulang menjadi produk-produk dengan berbagai budaya dari seluruh dunia. Istilah ‘tari dunia’ mengisyaratkan sebuah bidang perbandingan yang netral di mana seluruh tarian adalah produk dari budaya yang sama pentingnya, berbeda secara menakjubkan, dan berkekuatan sama. Pemberian judul ‘dunia’ atas seni juga menjanjikan pembukaan maksimal dalam banyaknya hal yang baru dan eksotis.⁵ Lewat seluruh *relabeling* ini, sejarah kolonial yang menghasilkan etnik tersebut meneruskan untuk beroperasi. Sebagai contoh, brosur untuk musim 2007-2008 tentang pertunjukan Cal, serial tahunan tentang pertunjukan yang disponsori oleh UC/Berkeley, masuk dalam daftar kategori ‘Tari’ enam rombongan ballet dan tiga rombongan modern.⁶ Dari kedua belas foto pers yang juga termasuk dalam brosur, Theater Tari Amerika Alvin Ailey dan Ballet Guangshou memperlihatkan satu-satunya foto dengan penari-penari yang bukan kulit putih. Kategori lainnya, berjudul ‘Pentas Dunia,’ mempertunjukkan konser dari dua penyanyi Latin dan empat grup musik Afrika, Arlo Guthrie, Rombongan Tari Moiseyev, dan Perú Negro (Cal Performances, 2007-2008). Pada dasar apa ‘Tari’ didirikan secara eksklusif oleh tari ballet dan modern? Mengapa kategori ‘Tari’ secara berlimpah terdiri dari seniman kulit putih, sementara seniman yang memiliki warna kulit lain mendominasi ‘Pentas Dunia’? Bagaimana bisa rombongan tari Moiseyev digambarkan sebagai ‘Grup Tari Rakyat Terbaik, dan Perú Negro, ‘memberikan paduan yang memabukkan antara ‘hal baru dan tradisional [...],’ membuat jalan mereka ke ‘Pentas Dunia’ bukannya ‘Tari’?

Pada diskusi pertama kami tentang ‘Tari Dunia,’ kami berfokus pada efek dari kategorisasi seperti di atas. Kami meneliti badan sejarah tari Barat — dan kekerasan melawan tari dibentuk oleh berbagai rubrik tentang kategorisasi, seperti ‘purba,’ yang mana telah menciptakan hirarki rumit tentang nilai moral. Demikian pula, kami menguji status kontemporer tari-tari di dunia seiring dengan tercabutnya mereka berbagai macam hal lokal dan dikomodifikasikan dan dibuat menarik untuk pentas dunia. Kami memikirkan investasi dan kesulitan tentang pendidikan — mengajar kursus yang membantu untuk mengabadikan sistem klasifikasi etnosentris bahkan seiring dengan pekerjaan kami untuk memikirkan kerangka baru untuk membandingkan dan menganalisa tari. Selama lebih dari tiga tahun pertemuan reguler, kami datang secara rajin untuk mengetahui bagaimana pengarang dan subjeknya dilibatkan dalam hubungan tentang kekuatan yang menghasilkan hak khusus dan pokok. Kami menyadari kepentingan untuk menyadari keterlibatan kami dalam proyek ‘menduniakan’ tari.

Dan Edward Said (1983) berargumen, suatu teks hidup dan ikut serta di dunia. Bertujuan untuk menginterpretasikan teks tersebut, kritikus harus memperhitungkan teks ‘kebetulan sejarah’ dan ‘ciri khas sensual,’ menentukan untuk mengetahui bagaimana cara untuk terlibat dalam dunia sebagai bagian dari teks tersebut.⁷ Dunia apa yang telah dibangun untuk tari lewat penggunaan istilah ‘tari dunia’?

Pada jilid ini, kami mengusahakan untuk menciptakan ruang epistemologi (filsafat hal asal) baru untuk menganalisa tari dunia. Tiap babnya menantang hal yang paling dasar dari manakah istilah ‘etnik’ dan ‘dunia’ berasal. Bab-bab yang

ada meneliti proses pengeluaran dari koleksi dan klasifikasi lewat mana pembangunan berbagai macam tari berlokasi, dan sebagai hasilnya, bagaimana pula mereka memperoleh nilai dan arti. Bab-bab yang ada juga mengimplementasikan sudut pandang global yang bertujuan untuk meneliti yang lokal — mengusut bagaimana tari berkembang dalam tempat-tempat tertentu, lalu bermigrasi, dan berubah, dan merespons pada tekanan politik dan budaya. Hal tersebut ‘mengcoreografi’ pendekatan baru untuk penulisan sejarah yang merespons keperluan mendesak untuk kepentingan politik global.

Peninggalan Sachs

Jilid ini tentu saja bukan usaha satu-satunya dan pertama dalam memikirkan tari dari sudut pandang dunia. Pada tahun 1937, musikologis Jerman, Curt Sachs menulis *A World History of Dance*, suatu usaha radikal untuk menggabungkan dan membandingkan tarian-tarian di seluruh dunia melalui batas waktu. Bagi Sachs tarian merupakan fenomena bentuk kritik manusia yang berasal dari pengalaman ‘semangat yang menggebu-gebu untuk hidup’ yang menghidupkan tubuh dan menguatkan keberadaan spiritualnya dalam kepentingan sosial. Tanpa perlu menghiraukan bentuk-bentuk yang digunakan oleh tarian, kekuatan tersebut menyingkirkan dorongan utama untuk berhubungan dengan ritme-ritme Ilahi dari dunia. Sebagai penyesuaian dengan sejarah-sejarah kebudayaan di masa itu, Sachs mengatur sejarahnya untuk menggambarkan beragam perkembangan-perkembangan dan perbaikan-perbaikan dari motivasi utama tersebut.⁸ Ia menjelaskan, pertama-tama, bukti-bukti dari tarian di Zaman Batu, yang meringkas evolusi tari sebagai tontonan dalam ‘Oriental Civilizations’,

dan akhirnya, berjalan mundur pada masa Yunani dan Roma Klasik, ia menyelidiki evolusi tarian melalui Renaissance, abad ke-18, dan era Waltz (abad ke-19) dan juga tentang Tango (abad ke-20). Dalam pendekatan ini Sachs memperkirakan bahwa contoh-contoh kontemporer tarian Zaman Batu dilakukan dalam ritual-ritual 'suku' dari suatu perkumpulan seperti halnya orang-orang kerdil. Ia juga memperkirakan bahwa tarian-tarian Asia tidak pernah berganti selama ribuan tahun. Meskipun demikian, bagi Sachs, satu-satunya jenis tarian yang terus berkembang dari waktu ke waktu adalah tarian yang dipraktikkan di Eropa Barat.

Narasi Sachs bergantung pada beberapa asumsi yang terus mengikuti praktik dan penelitian tentang tarian. Yang terpenting di antara semuanya ialah tuntutan Sachs bahwa tarian dalam bentuknya yang paling orisinal dan ontologis merupakan hasil dari subjektivitas yang sangat menggembirakan. Selama Sachs menjelaskan tentang proses, para penari telah dirasuki oleh tarian: 'Akan disampaikan selanjutnya sesuai dengan keinginannya sendiri, penari memberikan dirinya seutuhnya untuk kebahagiaan yang luar biasa yang terserap melalui kebiasaan [...].' Dalam konseptualisasi tarian ini, individu ini diarahkan oleh kebiasaan-kebiasaan budaya tertentu untuk menghasilkan ekspresi yang berbeda terhadap pengalaman universal yang melampauinya. Budaya-budaya terlihat berbeda di permukaan, namun struktur pada lapisan-lapisan di dalamnya memperlihatkan garis-garis kesulitan yang sedang dialami. Sama seperti hal tersebut, tarian ditunjukkan dalam perbedaan bentuk yang sangat luas, namun

mereka tetap dipersatukan oleh fungsi mereka yang sama yaitu menyediakan alternatif yang ekstatik untuk kehidupan yang terjadi sehari-hari.

Sementara banyak beasiswa tari selama lebih dari 20 tahun belakangan terus mempergunjingkan asumsi ini, termasuk kesatuan gagasan-gagasan atas keaslian, spontanitas, dan kiasan-kiasan umum tentang kealamiannya, tarian yang dikategorikan sebagai bentuk ‘etnik’ atau ‘dunia’ terus terjatuh dalam pengaruh hal tersebut. Di dalam kelas maupun panggung dunia, tarian-tarian dari Eropa dan Amerika Serikat diterima sebagai tarian yang memiliki koreografi, diciptakan, dan memiliki pengaturannya sebagai suatu perwakilan, dan tarian-tarian yang berasal dari daerah lain di dunia diperlakukan sebagai sesuatu yang lebih berapi-api dan instan, dan oleh karena itu sanggup untuk menawarkan penglihatan sekilas pada permukaan dari perbedaan-perbedaan kebudayaan dari komunitas mereka. Meskipun demikian, sesuai dengan brosur Cal Performances, perusahaan Moiseyev Dance menawarkan ‘kebangkitan yang penuh gairah bagi tarian-tarian tradisional’, di mana ‘kombinasi dari lirik dan ketelitian yang luar biasa’ dari Mark Morris ‘menandai pentingnya adanya klasik yang instan’ (Cal Performances, 2007-08: 5, 3). Moiseyev telah membangkitkan jalan kehidupan, sedangkan koreografi Morris menerima standar kesempurnaan yang dibutuhkan untuk diakui sebagai tarian klasik. Sama dengan hal sebelumnya, perkumpulan-perkumpulan kebudayaan populer di universitas-universitas di Amerika Serikat menyebarkan tarian sebagai media ekspresif utama yang dilakukan untuk menegaskan identitas diasporik secara khusus dihilangkan dari, dan tidak memiliki hubungan dengan jurusan tari. Tarian ‘seni’ atau tarian ‘konser’

mendiami ranah estetik, dihilangkan dari hal-hal bersifat sosial dan politik, sementara malam-malam ‘kebudayaan’ menggunakan tarian sebagai penanda dan pelengkap kehidupan.

Baik merupakan suatu spontanitas maupun buatan, asumsi bahwa tarian saling berbagi asal-muasal yang sama membuat mereka bisa saling dibandingkan satu dengan yang lain menggunakan kategori-kategori analisis standar. Bagi Sachs, sistem-sistem pertimbangan yang sudah distandardisasikan mengikutsertakan posisi-posisi tubuh yang sederhana seperti membungkuk atau kaki yang diluruskan; aksi-aksi tertentu, seperti menghentak atau berputar; gerakan-gerakan, seperti pelebaran atau tawa terbahak-bahak; dan konfigurasi para penari, seperti kelokan, lingkaran, atau tarian dengan nyanyian. Dalam perbandingan-perbandingan ini, Sachs memberikan hak istimewa kepada bentuk tubuh, dikonseptualisasikan sebagai geometri dengan sudut, garis lurus, titik tengah, dan keliling, dan yang arah gerakannya meninggalkan jejak dengan atribut geometris – melengkung atau lurus. Implementasi geometrik yang terlihat biasa saja ini menghapuskan perasaan yang berasal dari daerah asli tarian tersebut mengenai nilai dan artinya, mencabut tarian tersebut dari tempat asalnya dan memindahkannya pada tempat lain di mana tarian tersebut bisa dievaluasi dan dibandingkan dengan tarian-tarian lain.

Dimulai pada tahun 1960an, satu tim peneliti dipimpin oleh seorang antropolog bernama Alan Lomax membangkitkan kembali pendekatan Sachs dalam pengembangan yang mereka lakukan terhadap proyek ‘koreometrik’, suatu sistem penilaian untuk studi tarian secara komparatif menggunakan kerangka

analisis untuk sistem analisis gerakan dari Rudolf Laban. Membayangkan tarian sebagai ‘perwakilan dan penguat pola kultural’, mereka mengamati postur dan pola aliran gerakan tubuh dalam film-film dan tarian-tarian di seluruh dunia, menentukan satu koresponden yang kuat antara pengulangan bagian-bagian gerakan yang digunakan untuk tujuan-tujuan penghidupan tarian dan semua yang mengharap pada tarian. Para peneliti ini menemukan bahwa sikap dan perpindahan gaya tubuh, baik itu ‘putaran, menyudut, lingkaran, atau simpulan’, di antara yang lain, diasumsikan saat tarian berhubungan kuat dengan ‘menggaruk, menggali, dan memotong’ dan semuanya berbuntut pada produksi pangan (Lomax, Bartinieff dan Paulay, 1968: 240-1). Pendekatan Lomax tidak hanya mengimplementasikan kategori-kategori universal yang menyediakan standar perbandingan melawan hal-hal yang bisa dianalisa lalu dibandingkan oleh para penari, namun juga menunjukkan tingkatan budaya, yang tidak jauh berbeda dengan milik Sachs, yang bergerak dari organisasi sosial yang lebih ‘primitif’ ke daerah yang lebih ‘kompleks’.

Baik proyek Sachs maupun Lomax didasari oleh narasi klasikal dan linear dari kemajuan yang terus berlangsung dan penemuan bentuk-bentuk baru. Sejarah-sejarah yang ‘pantas’, seperti dalam istilah yang diberikan Hayden White, ditemukan dalam dorongan hati akan moral untuk merangkul semua aktivitas manusia sebagai pembuka dengan kerumitan yang semakin besar dalam satu rencana yang ingin diungkapkan melalui penelitian ini (White, 1980). Sejarah tari, seperti yang mereka katakan, bisa dipahami melalui penelitian secara kronologis

mengenai perkembangannya dari waktu ke waktu, menggunakan rubric-rubrik kalsifikasi yang membuktikan pengaruh satu tarian ke jenis tarian lainnya.

Belum lama ini, Pegge Vissicaro dan tim ilmuwan komputernya telah mengembangkan perbandingan secara etnokoreologi yang, meskipun cara ini menjauhkan diri dari segala tingkatan implisit dan eksplisit sistem-sistem kebudayaan, menaklukkan tubuh yang menari untuk suatu kriteria universal untuk analisis gerakan yang serupa. Penelitian mereka berfokus pada jarak yang selalu berubah antara bagian-bagian tubuh dengan siluet mereka yang terus saling berganti secara beriringan dan juga jarak mereka dengan penari-penari lain dan jalan mereka dalam suatu jarak tertentu (Golshani, Vissicaro dan Park, 2004: 90). Menggunakan perangkat teknologi di Multimedia Information Systems Laboratory di negara bagian Arizona, mereka telah ‘menyaring’ cara pengukuran ini dari berbagai film dan tarian dengan membagikan gambar-gambar ke dalam segmen-segmen dan mendeteksi bagian tepian bentuknya untuk menyusuri perubahan-perubahannya dari waktu ke waktu (2004: 92). Mereka membayangkan cara proses informasi baru yang potensial dari sistem komputer sebagai cara yang lebih memadai untuk tugas menguraikan kemajemukan jenis tarian. Meskipun begitu, proses penyaringan informasi dari tubuh yang menari melalui konstruksi prinsip abstrak geometris masih tetap sama seperti pendekatan Sachs dan Lomax.

Pernyataan Sachs bahwa tarian berasal dari keadaan psikologi yang sedang penuh gairah, dan penggunaan bingkai analisis yang terlihat netral, menegaskan tarian sebagai suatu objek yang terpisah dari operasi kekuatan. Meskipun hal ini bisa merefleksikan hirarki politik, kompetisi, atau pembagian kerja, tari berdiri

sendiri terpisah dari pekerjaan-pekerjaan masyarakat ‘yang sebenarnya’. Teori Lomax mengintegrasikan tarian ke dalam organisasi sosial sebagai gaya untuk tubuh dan gerakannya yang saling bertautan dengan latihan fisik lainnya. Menyebut tari sebagai ‘sistem informasi’, Vissicaro dan teman-teman juga mengkonsepkan tarian sebagai suatu acara yang rumit yang mempengaruhi orang-orang yang mempraktikkannya maupun para penonton melalui alur indera yang bermacam-macam. Baik sebagai gambaran suatu individu maupun kebudayaan tertentu, suatu tarian, sebagai pertunjukan dasar yang tidak kekal dan fana, hanya bisa memberikan bayangan nilai dan pemahaman kebudayaan.

Ingatan tubuh / *bodyscapes*

Sezaman dengan Lomax, sosiologi Pierre Bourdieu mulai memimpin bidang kerjanya di antara Algeria Kabyle pada tahun 1960. Tidak seperti Lomax, ia memimpikan perilaku tubuh lewat sosial (Bourdieu, 1980). Tidak seperti Lomax, Bourdieu memberi perhatian pada *habitus* ini dengan berpartisipasi dalam konstruksi arti budaya. Ia mengusulkan fakta bahwa tubuh sama seperti tempat penyimpanan sebuah ingatan budaya yang tidak terdokumentasikan dalam sejarah. Bagi Bourdieu, bagaimanapun konsep ingatan ini dan peringatan dalam konservatif yang fundamental: pergerakan tubuh menahan sebuah masa lalu. Bahkan dalam pengimprovisasian, pergerakan ini terbatas dan mengikuti sebuah peraturan pemerintah dalam merespons hanya untuk menemukan dan membuat tradisi dalam pemikiran dan tindakan. Dia seperti Lomax, mengidentifikasi tubuh sebagai alat untuk menggali budaya dari pada menciptakan budaya, sebagai pengekspresian budaya.

Teori Bourdieu dalam habitus juga mengira bahwa budaya itu stabil, *cohesive*, dan berbeda. Ajaran yang berikut dalam etnografi seperti James Clifford dan George Markus, telah beragumen bahwa penghalang melukiskan perbedaan kebudayaan tidak dapat dipisahkan dan tidak stabil (Clifford dan Markus, 1986). Mereka mengkonstruksi ulang, dan membuat bagian-bagian lewat kemampuan reaksi tubuh dalam pertemuan etnografi dan kesamaan tindakan tubuh dalam penulisan etnografi. Homi Bhabha telah beragumen antara status budaya dan Arjun Appadurai sudah menyarankan bahwa tidak hanya budaya yang kacau dan praktis yang tidak stabil, melainkan praktis mereka dalam pergerakan (Appadurai, 1996, 2001; Bhabha, 2004). Budaya sebagai pertemuan sinergis antara ‘geografi proses’ dan ‘jalan ke luar’ seperti yang digariskan media, teknologi, dan praktik ekonomi.

Dalam bagiannya, Lenna Hammergren mengadaptasi konsep ini mengikuti pandangan sosiolog Paulo Saukko dalam ekspansinya atas *scape* Appadurai yang termasuk *bodyscape* (Saukko, 2003). Bagi Hammergren, *bodyscape* memiliki fungsi dalam memenuhi kebutuhan yang memotong nilai sistem, seperti pergerakan untuk mengkonstruksi arti. Ia melaporkan penampilan Ram Gopal, penari India di Swedia dengan mengamati hal ini sebagai pengembangan pergerakan kelas Swedia dan unsur modern dan hubungan kebangsaan untuk memunculkan formasi yang diketahui sebagai PBB.

Dugaan ingatan tubuh (*bodyscape*) juga dapat berguna dalam mengamati bagaimana tekanan sosial bekerja untuk mengeluarkan pentingnya formasi fisik. Dalam analisis Native American Museum di Washington, DC, Jacqueline Shea

Murphy menguraikan, tari Native dan praktik upacara membentuk sebuah pengertian pengetahuan pusat. Seperti praktik yang tidak disimpan dalam berbagai macam container yang disebut tubuh, sebagai sebuah unsur pembentuk ingatan. Dari pada mereka mengingat pengetahuan, mereka memilih lewat pergerakan yang disebut pergerakan tubuh.

Diana Taylor sudah mengidentifikasi kapasitas ini dalam kapasitas fisik untuk menciptakan kembali dan memperkuat ingatan sebagai sebuah daftar, menempatkannya dalam sebuah tegangan dialektika dengan arsip sistem pendokumentasian, walaupun masih berlangsung sebentar, menahan sebuah ketetapan yang besar (Taylor, 2003). Bagi Taylor daftar pergerakan ini, lewat sejarah yang dikumpulkan dan dilibatkan, tidak membutuhkan penampilan yang konservatif, bersifat menyimpan yang berfungsi dalam mimpi Boerdiau untuk sebuah habitus. Daftar ini bisa menjadi tindakan penyelamatan sejarah yang ditekan para kolonial dan dominasi diktator, dan ini dapat menghubungkan dengan daftar lain untuk mengkonstruksi sebuah penggabungan baru atau gabungan budaya lintas perbedaan. Seperti yang Cynthia Novack demonstrasikan dalam pengajaran etnografinya dalam improvisasi kontak, daftar ini dapat menyediakan suatu penemuan atau menumbangkan nilai budaya (Novack, 1990). Lebih jauh lagi, tindakan yang sama dapat memperkuat suatu persekutuan ataupun menjadi nilai yang kontras.

Dekolonisasi Tari

Seperti rapat di Los Angeles, kami terinspirasi untuk mengkonstruksi penyelidikan dalam tari yang akan mengakui dan merayakan secara kompleks pentingnya tari yang diberikan ketika secara serempak menempatkannya dalam pandangan global. Terutama, kami bekerja untuk membayangkan sebuah rubric baru dalam analisis yang tidak tergantung pada berbagai macam kategori universal yang ditimbulkan oleh Sachs, Lomax, dan Vissicaro sebagai sebuah maksud untuk mengadakan pertemuan pergaulan. Dan kami berharap untuk merumitkan prosedur lewat tari yang ditulis dalam sejarah, sama seperti cara Dipesh Chakrabarty mengidentifikasi pilihan- pilihan untuk sejarah post-colonial untuk penulisan kembali kolonial masa lalu (Chakrabarty, 2000).

Mengamati suatu warisan dalam sejarah Eropa dan penggunaanya dalam istilah universal, Chakrabarty mengkarakterisasi sejarah waktu Barat sebagai “Tidak Bertuhan, berkelanjutan dan, sama,” sebuah kontraksi ini dibebaskan dari paksaan supernatural, Tuhan, dan arwah yang menciptakan hal tak berdasar dalam jumlah even yang diisi (2000: 73). Ia berargumen bahwa waktu sebagai kategori natural berlawanan dengan pengalaman yang terhitung, harus diadakan perlombaan. Hal yang terjadi bersama-sama dengan penggunaan waktu, sejarah Barat tergantung antara publik dan pribadi memberikan pernyataan tegas sebuah pandangan dunia. Sebagai sebuah hasil, sejarawan post-colonial berusaha dengan mandate untuk melaksanakan kepentingan publik dan perspektive duniawi ketika dalam waktu bersamaan mengintrogasi bahwa rangka sebagai bagian kolonisasi

dan proses membudayakan di mana yang menjadi subjek utama adalah para nenek moyang mereka (2000:93).

Demikian, dari pada lebih sering mengalah pada konvensi Barat dalam sejarah penulisan dengan menggunakan konvensi itu untuk menceritakan cerita dari orang terdahulu yang tidak diwakilkan, Chakrabaty menganjurkan sebuah formasi sejarah yang mendokumentasikan kontradiksi yang melekat antara perbedaan pandangan dunia. Ini bukan semata-mata dikatakan bahwa semua budaya dapat secara rapi dapat dipisahkan ke dalam bagian cohesive dan kontak mereka satu dengan yang lain sangat ditekankan. Maupun ini adalah sebuah keadilan dalam diskusi antara pandangan ‘emic’ dan ‘etic’, sebuah rangka mengabadikan kemungkinan lintas budaya perbandingan budaya menggunakan kategori standard analisis. Chakarabarty beragumen kebutuhan model- model baru dalam penerjemahan pengalaman yang tidak tergantung pada kelas sosial menengah yang berfungsi sebagai sebuah universal. Untuk contoh, ia menyebutkan cara simbol tersebut menyampaikan makna suatu reaksi kimia, dalam air H₂O dan berdiri sebagai universal air dan walaupun nama itu berbahasa dalam bahasa Inggris, dan ‘pani’ dalam Hindi (2000:75).

Chakrabarty, mengemukakan bahwa sejarawan mencari formasi baru ini dalam istilah baru penerjemahann dalam dengan cara menulis konfrontasi antara satu model sejarah. Dan yang lain terjadi, dan dia mengajak kita untuk mengonsep konfrontasi ini sebagai simpul waktu, atau ‘granthi’ Hindu, istilah yang mendasari semua cara pengartian yang bercabang. ‘Granthi’ memiliki potensi yang padat untuk bergerak ke arah yang beragam. Pendekatan ini tidak memperluas cara

tradisional untuk menulis sejarah dengan menambahkan subjek baru, yang sebelumnya dihilangkan. Bagi Chakrabarty, menulis sejarah sebagai simpul, bukanlah bentuk relativisme budaya, namun lebih kepada proyek pengonsepan sejarah sebagai hal yang bertentangan, jamak, dan heterogen.

Melanjutkan diskusi kita tentang apa maksud dari memulai menulis tentang tari dengan anggapan di pikiran, kita memulai proyek ini dengan menanyakan pertanyaan mengenai istilah dasar apa yang menjadi disiplin kita. Sebagai contoh, apakah gagasan tentang ‘bentuk’ dari suatu penampilan seni tertentu dapat membuat kita melihat susunannya? Kapan kita membicarakan bentuk tarian, dengan fitur apakah kita merujuk? Apakah semua tarian memiliki bentuk sifat yang formal?

Beberapa pertanyaan muncul mengenai konsep dari teknik : Apakah ada konsep ‘teknik’ tari yang disamaratakan? Sekolah tari telah sampai pada pertanyaan tentang adanya kriteria spesifik yang bisa digunakan untuk menilai kemampuan secara teknik. Namun bagaimana jika gagasan tentang teknik itu sendiri berbeda dari sikap tubuh dan hubungannya kepada kesubyeaktifannya? Dapatkah teknik dipisahkan dari ruh? Kesenangan? Atau dari kemampuan bergerak?

Dapatkah kita membedakan antara tari dan ruang pada sekitarnya? Apakah tari terjadi pada ruang? Apakah tarian menciptakan ruang? Bagaimana bisa sebuah ruang berfungsi sebagai sesuatu yang kosong, dan netral untuk menari? Efek apa yang ditimbulkan dari konsepsi ruang dalam mengajar tari?

Dan apakah kita bisa memisahkan koreografi tarian dari keseluruhan penampilan? Tiga bab pada buku ini membahas pertanyaan ini dengan melihat bagaimana cara koreografi telah dikonseptualisasi pada praktik kesenian yang berbeda.

Menulis tentang Subjek yang Bergerak pada Saat Bergerak

Setiap bab pada buku ini berkuat dengan penulisan sejarah. Tidak membandingkan dengan kategori universal namun mengartikan tarian dan menguji kekompleksan dari proyek tersebut.

Banyak dalam bab-bab di buku ini yang menguji perjalanan tubuh tarian dan praktik disepanjang perbatasan nasional. Yutian Wong berkuat pada identitas Michio Ito sebagai 'seniman internasional' yang melampaui batas prakiraan. Sama halnya dengan Hammergren yang menguji Ram Gopal sebagai sejenis seni internasional yang diubah dari negara satu ke negara yang lainnya.

Penulis dari beberapa dari esai ini menggunakan pengalaman mereka sendiri untuk menginformasikan analisa mereka. Srinivasan meletakkan dirinya sendiri sebagai simpul utama dalam penjelasan baik secara lampau maupun sekarang, melintasi Chennai dan California utara. Essainya berjalan maju dan mundur antara objek sejarah dan ahli sejarahnya sendiri, sehingga dapat saling berkaitan. Shea Murphy menganalisa respons tubuhnya sendiri pada saat ia berada di museum bersama dengan pengunjung dan staff lainnya.

Pada setiap bab memiliki cara bercerita yang berbeda-beda, berhubungan dengan jenis dokumentasi yang mereka kerjakan. Sebagai contoh Wong dan

Chatterjea menekankan absensinya pada dokumentasi yang dibuatnya melalui operasi negara. Dan Srinivasan menunjukkan kesulitan para penonton untuk tetap berfokus pada hal penting yang ada pada tubuh penari. Jika dijadikan satu, bab-bab ini menawarkan kotak peralatan yang berisi taktik dan diharapkan meluruskan debat yang ada pada dunia bahwa tari mencipta dunia dan dunia yang kita ciptakan untuknya.

Catatan

1. Sebagai tambahan pandangan sejarah dan budaya Los Angeles, dan perbedaan praktik tari yang mendukung, lihat Hamera.
2. Sebagai contoh, konferensi Perkumpulan Pendidik Sejarah Tari dan Kongres Penelitian Tari yang diadakan pada bulan Juni 2007 di National de la Danse, Paris, dihadiri oleh 500 pendidik dari 30 negara yang berbeda.
3. Lena Hammergren dan saya menemukan perkumpulan pekerja ini dan bertemu kembali pada koferensi FIRT.
4. Seperti Tim Taylor katakan, istilah ‘musik dunia’ muncul dan meluas ketika meledaknya kepopuleran musik Afrika dan Asia Selatan pada akhir tahun 1980an.
5. Sebagai contoh, dianggap bahwa antusiasme ini ditawarkan melalui UCLA’s student center dengan garis bawah ‘Grades/Groove: Murid-murid dapat menghilangkan stress, menggerakkan tubuh mereka dari hip-hop hingga salsa’.
6. Saya memilih brosur ini murni secara acak hanya untuk menunjukkan kegunaan kata ‘dunia’ secara umum. Saya juga ingin meluruskan bahwa program dalam penampilan Cal tidak ada kaitannya dengan aktivis dari departemen Teater, Tari, dan Studi Penampilan di UC/Berkeley.
7. Penulis berkata bahwa teksnya ‘keduniawian, sifat terperinci, status teksnya sebagai sebuah peristiwa memiliki sifat sensual yang khusus sama seperti kemungkinan sejarah, yang dianggap bekerja bersamaan pada teks. Ini mengartikan bahwa sebuah teks memiliki situasi yang spesifik, meletakkan kendali atas penafsir dan tafsirannya bukan karena situasinya yang tersembunyi, namun lebih kepada adanya situasi yang ada pada level yang sama’ (1983: 39).
8. Lihat Youngerman (1974) atas kritiknya yang kuat kepada pendekatan Sachs, orang yang menaruh usahanya di bawah konteks sejarah permintaan ilmiah menjadi material rakyat.

1

Kekuatan Klasifikasi

Lena Hammergen

[...] tari perang, tari angsa, Bharatanatyam, tarian yang masuk ke dalam daftar ini, Manipuri, tari yang kita lihat dari baris ketiga, *Dixit Dominus*, tari Yahudi, tari klasik, tari Indian, *Pieces of Me*, tari tanpa gambaran, tari yang hanya dapat kita baca, Ram Gopal, tari multibudaya, *To the flower people*, tari yang diselesaikan [...]

Daftar perbedaan tari dan hal yang berhubungan dengan tari di atas, menurut kata-kata dari Michel Foucault, adalah sebuah ‘hal-hal yang tidak pantas tapi saling berhubungan’ (1973: xvii). Siapapun dapat takjub saat melihat gaya pengembangan gagasan yang ditunjukkan oleh Foucault dalam klasifikasi *The Order of Things*, berdasarkan pada tafsirannya tentang kutipan pendek yang didapat dari buku karya Luis Borges. Yang mendasari pikiran Foucault adalah catatan fiksi tentang binatang dalam Ensiklopedi Cina. Beliau menafsirkan taksonomi Cina yang dibuat oleh Borges sebagai ‘pikiran tanpa ruang [...] kata-kata dan golongan kekurangan kehidupan dan ruang,’ yang bertempat di sebuah lokasi geografis yang dibayangkan oleh orang-orang Barat sebagai ‘waduk luas yang berisi utopia’ (1973: xix).¹ Utopia diketahui sebagai sebuah ruang hampa, tak beraturan. Dalam tafsiran Foucault, taksonomi tersebut tidak menggolongkan hal-hal dalam cara yang memungkinkan kita untuk menamai sesuatu, berbicara, dan berfikir.

Bertolak belakang dengan Foucault, saya beranggapan bahwa daftar tarian saya memadai, berisikan gagasan, ruang, dan kehidupan. Mengapa demikian? Karena daftar tersebut dipenuhi oleh kekuatan. Tentu saja itu tidak terlihat seperti golongan tarian yang lazim, dalam artian, hal tersebut harus mempunyai hubungan yang sama dan mencerminkan persetujuan secara berurutan. Menurut Foucault, jika kedudukan yang lazim tidak pernah ada, ‘hal-hal “ditata”, “diletakkan”, “diatur” pada tempatnya akan menjadi sangat berbeda satu sama lain yang membuat hal tersebut tidak mungkin untuk disatukan pada saat bersamaan (1973: xvii-xviii). Akan tetapi, dari sudut pandang sejarah, kedudukan yang lazim tentang daftar tarian tersebut terdapat di gagasan dan praktik dari sejarah tari dunia, yang dari waktu ke waktu telah ada untuk menjalin penggolongan dan perbandingan bentuk yang bermacam-macam, dan juga terdapat di riwayat identitas dan psikologis para penari yang menampilkan tari-tarian tersebut.² Dengan demikian, berdasarkan istilah dari Foucault, daftar yang saya miliki dapat ditafsirkan sebagai heterotopia, yang mana adalah utopia yang berdasar pada urutan yang rusak dan yang memperkenankan bertemunya hal-hal yang bertentangan satu sama lain. Pertanyaan yang muncul adalah: efek atau fungsi manakah yang dapat dimiliki oleh heterotopia?

Keberagaman versus Perbedaan

Jenis pengertian dan kekuatan apa yang ada di dalam kategori ‘multibudaya’ dalam bidang tari? Dalam buku modul tentang tarian multibudaya yang ditargetkan untuk mahasiswa, Pegge Vissicaro menjelaskan istilah ‘multibudaya’ sebagai sesuatu yang serupa dialami oleh seluruh individu di dunia:

‘kita melihat diri kita sebagai sebuah makhluk hidup yang berada dalam dunia yang beraneka macam budayanya, atau seseorang yang memiliki “banyak budaya”’(Vissicaro, 2004: 3).³ Alasan dipilihnya istilah ‘multibudaya’ adalah sebagai garis besar yang lebih lanjut untuk disambungkan pada bidang globalisasi. Vissicaro menyatakan bahwa ‘tarian global atau tarian dunia itu tidak ada, mereka juga tidak akan ada karena ilmu budaya selalu menjadi spesifik, tidak mendunia (2004: 104). Gagasan positif tentang perlunya mengakui konteks macam-macam tari itu mudah untuk diterima, walaupun seseorang harus mempertanyakan penggunaan kata ‘kita’ sebagai semacam subjek kata lintas budaya, sah-sah saja untuk menggali dan menghargai budaya-budaya tari diseluruh dunia. Singkat kata, kita hidup dalam masa pembedaan ras secara global, kita juga mendapatkan perlindungan perbedaan suku dari pemisahan yang dipertahankan dengan teknik yang tersusun dari ujian bahasa untuk para imigran yang mencari kewarganegaraan, demi pembangunan pagar sepanjang garis batas nasional.

Di dalam argumen milik Vissicaro terdapat permasalahan konseptualisasi lainnya, yaitu adanya sesuatu yang dapat digambarkan sebagai kontras antara keberagaman budaya dan perbedaan budaya. Baginya, kata ‘multibudaya’ itu merangkul keberagaman, tetapi hal tersebut diperdebatkan oleh khalayak, maka dari itu, hal tersebut harus dipelajari secara lintas budaya dengan bantuan dari metode perbandingan (*comparative*). Homi Bhabha telah mengkritik penggunaan istilah keberagaman, dengan cara menjajarkannya dengan istilah perbedaan. Bhabha berargumen bahwa dalam menerapkan konsep keberagaman budaya sebagai sarana analisis, seseorang beresiko menghasilkan sistem kebudayaan yang

terpisah, lokal, dan stabil yang mana berhubungan dengan gagasan tentang ‘ciri-ciri budaya atau etnik yang telah ada’ yang terdapat pada tradisi sejarah yang ada (2004: 3). Selain itu, ia juga menganggap istilah tersebut masuk dalam ‘kategori perbandingan etika, estetika, atau etnologi’ (2004: 50). Menurut Bhabha, konsep keberagaman memunculkan efek negatif, seperti gagasan liberal tentang kemultibudayaan dan kebijakan tentang pertukaran budaya, dan ia berargumen bahwa masa-masa komunitas kebudayaan seperti itu telah berlalu.

Bhabha lebih memilih konsep perbedaan budaya, yang fokus analisisnya ditujukan pada proses menamai, mengetahui, mengizinkan, dan membedakan budaya. Karenanya, ia menempatkan budaya sebagai ‘ujung tombak dari penerjemahan dan perundingan, sang perantara’ dari pelafalan (2004: 56). Kata ‘pelafalan’ baginya berarti kemungkinan dan sikap dalam mengartikulasi ilmu tentang kebudayaan dan perbedaan dari sudut pandang kita, baik dari menulis ataupun berbicara. Artikulasi tersebut melekat secara tidak menentu seiring tempat dan waktu yang berubah, maka dari itu, kita jangan hanya menempatkan arti semata-mata dalam pernyataan tersebut, tetapi juga mengikutsertakannya dalam ‘intertekstual yang tidak tentu’ (2004: 48). Dengan menerapkan argumen Bhabha dalam tari, sesuatu dapat terlihat jelas, yaitu jika tari-tarian dikontekstualisasikan, maka dimensi intertekstual akan membuat bentuk luar dari susunan tersebut muncul secara terpecah-belah. Dalam kasus seperti itu, konteks tersebut tidak akan dipakai untuk menjelaskan fenomena tari, tetapi untuk membuat sesuatu lebih kompleks dan memperlihatkan aspek yang berbeda dalam bagaimana hal tersebut terbentuk dan dipahami. Pendekatan semacam ini

mempunyai arti bahwa kita tidak dapat dengan mudah menempatkan tari pada suatu konteks, tetapi lebih pada mengartikulasikan hubungan yang terpilih antara ‘elemen yang berbeda, di bawah kondisi atau syarat tertentu’ (Dilley, 1999: 37).

Pandangan Vissicaro dalam poin tersebut agak sulit diketahui. Salah satu kunci konsep yang beliau miliki adalah dinamisme, yang mana beliau sebutkan bahwa hal yang konstan di alam semesta ini adalah perubahan. Maka dari itu, budaya, masyarakat, dan individu menunjukkan perubahan secara terus-menerus. Akan tetapi, beliau tidak menyajikan sarana metodologis untuk pembelajaran tentang perubahan tersebut dari sudut pandang sejarah sosial yang tak tetap. Contoh yang memilukan untuk hal tersebut terdapat pada pembahasannya tentang ras dan suku. Konsep tersebut diteliti berdasarkan potensinya sebagai alat untuk penggolongan tari, beliau juga merundingkan pantas atau tidaknya konsep tersebut menjadi alat universal untuk menggambarkan tari.⁴ Karena penekanan tersebut, persoalan fiksi dan bentuk-bentuk penggolongan rasial tak menentu lainnya pun luput dari perhatian Vissicaro, hal itu pun menyulitkan penelitiannya. Para ahli teori post-colonial (paskakolonial) telah membantah dengan sangat meyakinkan bahwa suku dan ras lebih dapat digolongkan dalam fenomena sejarah dan budaya daripada fenomena biologi dan ahistoris (sesuatu yang tidak berhubungan dengan sejarah), maka dari itu, istilah tersebut harus diletakkan dalam konteks dan diteliti sebagai konstruksi sosial, dikarenakan keduanya sama-sama mempertahankan kekuatan diskursif (tak bersambungan) masing-masing (contoh: catatan tentang ‘Suku’ dan ‘Ras’ dalam Ashcroft, Griffiths dan Tiffin, 1998: 80-4, 198-206).

Hal yang terlihat sebagai tonggak dalam gagasan milik Vissicaro dan Bhabha adalah dua pandangan yang berbeda tentang budaya. Seperti yang telah saya bahas sebelumnya, Bhabha meletakkan budaya dalam bidang yang kuat dalam penerjemahan dan perundingan, yang mana hal tersebut meletakkan budaya dalam struktur yang bergerak, bertentangan, dan terus berubah-ubah sebagai media penerjemah. Vissicaro berada di tengah-tengah di antara dua cara berbeda dalam peletakan budaya yang meliputi definisi suku menurut beliau. Pada satu sisi, Vissicaro memperdebatkan bahwa dalam beberapa bagian di dunia, hidup dan tarian terdapat pada suku-suku yang spesifik tanpa memandang pengaruh dari luar (Vissicaro, 2004: 76). Di sisi lain, ia melihat pergeseran kontemporer dalam sudut pandang di mana identifikasi suku dipersulit ‘disebabkan oleh perkawinan antar suku/ras/agama/kasta dan pergeseran penduduk’ (2004: 76-7). Maka dari itu, sebagian budaya tari bersifat statis, dan sebagian mengalami perubahan.⁵

Bhabha menghendaki kita untuk menolak ‘usaha dalam bentuk keseluruhan tentang penjelasan sosial’ (Bhabha, 2004: 248), karena budaya sangatlah tidak dapat dibandingkan untuk diletakkan dalam satu sistem—dan hal ini adalah kritik yang tegas tentang perbandingan lintas budaya. Seseorang dapat membantah bahwa hal tersebut mustahil dilakukan tanpa metodologi komparatif apapun dalam kajian budaya di lokasi yang berbeda-beda, dan saya setuju pada batas normal. Tetapi, apakah penting untuk menggunakan perangkat dengan ciri mikro, yang telah ditetapkan dan telah lebih dulu diberikan, yang sangat khas dengan perbandingan tari lintas budaya? Sebagai gantinya, saya akan lebih senang melihat metode yang berkembang yang muncul dari model yang lebih dinamis,

yang keduanya menyusun dan tersusun dari objek dan peristiwa yang ada seiring dengan berjalannya waktu. Masalah dalam argumen milik Vissicaro adalah bahwa ia mengupayakan keanekaragaman lewat penggunaan sudut pandang multibudaya, tetapi tanpa disadari, pengamatannya berakhir dengan sistem yang telah ditetapkan tentang bagaimana budaya tari terus ada atau berubah. Tidak diragukan lagi, Vissicaro bukan penganut metodologi Curt Sachs yang ketinggalan zaman, tetapi sayangnya, argumen milik Vissicaro terlihat mirip dengan penggunaan *Kulturkreislehre* oleh Sachs, yang menyatakan bahwa budaya tidak berubah, kecuali hal tersebut menyinggung persoalan budaya lainnya, contohnya migrasi (Sachs, 1937).⁶ Sebagai ganti dari argumen tersebut, seseorang dapat mengklaim ‘tarian suku’, yang mana adalah tarian dari kumpulan orang dengan suku yang berbeda (definisi dari Vissicaro) yang ikut serta dalam sistem tidak stabil tentang acuan dan kemungkinan tentang pelafalan. Tambahan lagi, tarian suku terlibat dalam struktur kekuatan dalam peringkat lokal yang sama terlibatnya dalam peringkat dunia. Menurut opini saya, kita semua mempunyai akses menuju perangkat teoretis yang dapat membantu kita dalam menginterpretasikan kajian ini.

Arjun Appadurai, lelaki yang telah bekerja secara ekstensif dalam topik globalisasi, memberikan pengertian yang mendalam yang bersangkutan dengan hal tersebut dalam konsep tertentu ‘proses geografi’ dan ‘-scapes’ (Appadurai, 2001: 1-21; Appadurai, 1996). Appadurai membahas tentang pemikiran tradisional para ilmuwan tentang bidang penelitian (contoh: penelitian Amerika, Asia, dan Scandinavia), yang berpacu pada hubungan budaya ‘nilai, bahasa, dan praktik’

yang tidak berubah-ubah, dan bergantung pada anggapan tentang batas-batas sejarah yang tak lekang oleh waktu (2001: 7). Sebagai gantinya, Appadurai berfikir tentang bidang yang fleksibel, bidang yang dapat membawa aksi dan interaksi. Maka dari itu, proses geografi memandang bidang-bidang tersebut sebagai 'konteks awal untuk tema yang bukan menghasilkan geografi tetap yang ditandai oleh tema yang sudah diberikan sebelumnya, melainkan geografi yang berubah-ubah' (2001:8). Appadurai mengambil contoh dalam bidang organisasi dalam masyarakat, seperti perdagangan, perjalanan, penjajahan, dan seterusnya, yang ia yakini telah menggeser geografi, tiap poinnya menegaskan perbedaan kumpulan 'bahasa, sejarah, dan kehidupan material' (2001: 7-8). 'Scape', istilah yang beliau miliki, berfungsi seiring dengan konsep pengolahan geografi. Scape merujuk pada lapisan-lapisan dalam hidup (ekonomi, media, teknologi, masyarakat, dll.) yang mana, pada pergerakan yang terus mengalir dan pada saat bersamaan, menghubungkan satu tempat dengan yang lainnya dan menghubungkan tempat-tempat yang berbeda. Paula Sakko telah mengembangkan daftar asli tentang *scape* milik Appadurai, dan ia juga menggunakan *bodyscape* (merujuk ke jasmani) dalam analisisnya tentang penelitian kedudukan jamak dalam tari (Saukko, 2003: 180-7).⁷ Kedua konsep tersebut berfokus pada hubungan antara pengalaman dan ekspresi global dan lokal, dan keduanya juga menantang sistem tradisional dalam klasifikasi.

Tari India – di Swedia

Untuk memahami Swedia sebagai bagian dari proses geografi, dan sebagai situs awal yang membawa aksi dan interaksi yang melampaui negara-bangsa, telah menjadi awal mula yang produktif untuk penelitian saya tentang Tari India di Swedia. Hal tersebut harus ditekankan, bahwa memilih Swedia sebagai contoh dalam pembahasan sudut pandang multibudaya tidak bermaksud sebagai geografi khusus yang dapat menyediakan analisa untuk penggunaan yang tersebar luas. Tetapi, ada kekurangan tentang teks yang ada dalam permasalahan ini dari negara-negara di Eropa, yang tidak pernah terjajah seperti Prancis dan Inggris. Bangsa yang belakangan telah membentuk jenis koleksi ‘kanonis’ (menurut peraturan gereja) tentang contoh ilustratif, saya menemukan situasi tersebut beresiko mengurangi pengertian kita tentang perbedaan yang potensial dalam konteks globalisasi.

Lebih dari itu, gagasan tentang *bodyscape*, telah membantu memfokuskan cara dalam memilih tari India mana yang terjalin dengan pengalaman masyarakat lokal dan yang tersebar seperti struktur budaya sosial global tentang kekuatan. Sudut pandang tersebut telah sejajar dengan teori Homi Bhabha tentang kekuatan pelafalan, dan pertanyaan yang mereka ajukan berkaitan dengan definisi, klasifikasi, dan wacana yang dirumuskan, bagaimana hal tersebut dikemukakan, dan dalam konteks apa hal tersebut ada.

Ram Gopal – Seorang Penafsir *Classicism*

Untuk dapat berbicara tentang Tari India di Swedia, seseorang harus menyelidiki apa yang telah diartikan sebagai tari ‘India’ dalam letak geografisnya. Artikulasi dan pelafalan adalah konsentrasi terbesar dalam topik ini, dan wujudnya dapat ditemukan dalam ceramah mengenai performa tamu yang dimulai pada tahun 1948 dari penari asal India, Ram Gopal, dan temannya di negara-negara Skandinavia. Ram Gopal lahir di Bangalore pada tahun 1910-an dan menjalankan pelatihan tari klasik India selama tahun 1930-an, sebelum ia berkeliling India dan juga ke luar negeri. Dua perjalanannya ke Swedia pada tahun 1940-an disponsori secara pribadi, dan perjalanannya yang pertama terjadi secara tidak terjadwal setelah perusahaannya terdampar di London, dikarenakan ketidaksepakatan antara dua manajer musikal (Westman, 2006: 89). Setelah kunjungan keduanya di Swedia pada tahun 1949, seorang kritikus tari menulis sebuah artikel yang panjang dalam sebuah surat kabar tentang efek dari performanya (Gopal), yang menimbulkan debat tentang keaslian tarian dan penari yang beliau miliki (Idestam-Almqvist, 1949). Dalam opini kritikus tersebut, tarian milik Gopal dikatakan tidak asli, tetapi kriteria tersebut juga dianggap tidak produktif karena tarian tersebut diketahui sedang ditampilkan dalam tradisi teater *Western*. Argumen lain yang dibuatnya adalah tarian India adalah campuran dari beberapa budaya lokal; oleh sebab itu, tari India dianggap terlalu beragam untuk ditampilkan secara memadai oleh tari umum lainnya yang serupa. Untuk menekankan pernyataannya, kritikus tersebut membandingkan tari India dengan tari balet klasik. Meskipun berbeda satu sama lain, keduanya membangun variasi

tentang bentuk-bentuk ekspresif yang mempunyai akar pada tradisi tarian rakyat yang berbeda, dan tidak semestinya dipandang sebagai tontonan museum antropologi, tetapi lebih sebagai kreasi yang bebas, inovatif, dan artistik. Mereka menuntut keahlian teknik tari dengan berbagai ahli musik mendampinginya daripada tarian asli yang hanya dijadikan tontonan. Pada satu langkah yang cepat, kritikus tersebut menghadiahkan Gopal sebuah otonomi artistik dan mengangkatnya sebagai pelopor teori *classicism* (klasisisme), yang mana ada secara universal tanpa terikat secara spesifik dengan suatu wilayah atau bangsa, dan juga keaslian tertentu.

Dalam penafsiran saya, konteks dalam pernyataan ini tidak terbatas dengan Swedia; hal tersebut lebih baik dipahami sebagai artikulasi kejadian yang terletak secara lokal yang terjadi di India yang sama halnya dengan di Amerika Serikat. Setelah Perang Dunia kedua, negara-bangsa India yang telah merdeka didirikan, dan kebangkitan kembalinya tari India pada tahun 1930 dianggap berhubungan dengan perkembangan nasionalisme bangsa tersebut. Di sini, gagasan tentang *classicism* terbentuk, tetapi dalam bentuk yg berbeda dari konteks milik Swedia yang menekankan otonomi, daya cipta, dan kemahiran bermain musik. Seseorang juga dapat melihat bagaimana dengan gampangnya kritikus tari Swedia menolak untuk mendirikan tari India yang otentik — hal ini tentunya adalah kontras yang dingin terkait dengan ceramah tentang tari India kontemporer. Di India, klaim terhadap hal purbakala, keaslian, dan organisasi tentang daftar lagu yang telah disahkan dianggap penting (Erdman, 1996: 288-305; Chatterjea, 2004: 143-56). Faktor yang menghubungkan kedua gagasan tentang *classicism*

tersebut adalah bahwa keduanya mempunyai konstruksi pembaruan budaya dalam bentuk jasmaniah — *bodyscape*. Contoh dari Ram Gopal adalah, penyebaran lintas negara tentang pembaruan budayalah yang menciptakan geografi multisitus.

Berdasarkan sudut pandang lintas negara, penting untuk tidak kehilangan nalar dalam ceramah lokal yang berbeda-beda yang mana dihasilkan dengan hormat untuk pembaruan di situs geografi yang berbeda-beda pula. Jadi, apa yang menjadi ciri khas pembaruan budaya yang diartikulasikan di konteks Swedia? Pada akhir tahun 1940-an, Swedia memiliki agenda politik yang berbeda dengan India, yang terletak pada tahap awal perkembangan pascakolonial negeri tersebut. Saya menemukan beberapa kutipan menarik tentang Gopal dalam artikel Swedia, dan hal tersebut mengungkap kesadaran tentang situasi politik kontemporer di luar negara sang kritikus itu sendiri. Yang pertama adalah pernyataan tentang Perserikatan Bangsa-Bangsa (PBB) yang saat itu baru saja terbentuk (yang terjadi pada tahun 1945), lewat di mana ‘mata kita terbuka untuk keperluan meningkatkan kesadaran kita pada masyarakat dan negara lain’ hidup dengan tujuan untuk menciptakan kolaborasi dan damai di bumi’ (Idestam-Almqvist, 1949, terjemahan pribadi). Jelas sekali hal tersebut adalah pernyataan naif dari sudut pandang kita, tetapi berpusat pada tempat tertentu dalam satu waktu. Swedia tidak pernah terlibat dalam perang, tetapi selama tahun-tahun awal pasca peperangan, terdapat publikasi tentang bagaimana pemerintah mengizinkan transportasi tentara Nazi lewat di rel kereta api Swedia, dan juga bagaimana Biro Swedia untuk Keamanan Nasional telah memulangkan pengungsi Jerman ke tanah airnya selama perang berlangsung. Swedia dapat dikatakan mempunyai keinginan untuk mendukung

impian tentang ‘kedamaian di bumi’, yang bertujuan untuk mengubah kesan masyarakat, yang telah ternodai akibat pernah menjadi kolaborator Nazi, terhadapnya menjadi lebih baik. Contoh lain untuk pergerakan perolehan ganti rugi adalah pemilihan Gunnar Myrdal (tokoh asli Swedia) sebagai Sekretaris Jenderal dalam UNECE (United Nations Economic Commission for Europe) pada tahun 1947. Myrdal telah menjadi kritikus yang tegas tentang politik Jerman selama perang berlangsung. Referensi yang ditujukan untuk PBB dalam artikel yang memuat Gopal, secara tidak bersambungan mempengaruhi fitur penting lain yang terdapat dalam teks tersebut, di mana perbandingan antara balet klasik dan tari India ditulis. Kritikus tersebut berargumen bahwa Ram Gopal mempersembahkan sebuah ‘balet’ modern India, yang teknik dan ekspresinya dapat bersaing dengan balet *Western*. Pembaruan budaya yang dianut oleh Swedia terlihat perlu ditetapkan sebagai salah satu bentuk tari yang setara, bernilai artistik secara global, dan juga mencerminkan kesan tentang dunia yang berbangsa satu dan sederajat. Tarian India milik Gopal dengan tepat dibayangkan sebagai sebuah ekspresi tentang India yang merdeka, dan juga sebagai gaya tari independen terbaru.

Meskipun demikian, pemikiran yang digunakan untuk menilai Ram Gopal adalah pembaruan *Western* (keuniversalan, inovasi, otonomi seni yang tinggi). Dalam ceramah Swedia, pada suatu titik waktu tertentu yang ditandai oleh pengalaman pasca perang, Ram Gopal dengan aktif berkontribusi dalam pembentukan dan pengembangan pembaruan budaya, karena beliau menguak apa

yang dapat dicapai oleh tiap individu dan sebuah bangsa yang masuk dalam PBB—Ram Gopal dan India dianggap sebagai agen perubahan.

Tetapi, kita tidak boleh terlalu menekankan pernyataan di artikel berita tentang ‘semua budaya itu setara’. Menurut Bhabha, sikap tersebut dapat menjadi contoh dalam pluralisme budaya, di mana budaya-budaya yang berbeda diletakkan pada suatu wadah pada waktu yang sama pula, yang mana adalah bentuk etnosentris dari pembaruan budaya yang memoderenkan perbedaan budaya. Dengan adanya hal tersebut, jarak sempit yang dimiliki oleh kaum minoritas akan dihilangkan. Penggunaan balet Eropa sebagai norma dalam perbandingan adalah bukti nyata dari pluralisme budaya. Tetapi, di sisi lain, kritikus Swedia menggambarkan daya artistik kreatif yang bermula dari lokasi geografis yang telah ditetapkan, namun belum menegakkan ke-India-an yang ontologis dan ditetapkan secara rasial. Beliau menunjukkan bagaimana banyaknya bentuk tari India yang menghapuskan penggunaan etiket umum. Saya menganggap hal ini sebagai gagasan wajar yang progresif mengingat waktu dan tempat yang bersangkutan, terutama jika saya membandingkannya dengan lintas budaya masa kini, penelitian perbandingan, yang bertujuan dalam menentukan dan mengklasifikasikan ‘mana yang dapat dibandingkan’, melalui membuat permulaan tentang ‘persamaan dan perbedaan’ (Vissicaro, 2004: 23). Pendekatan analisa tersebut muncul untuk membangun sebuah sistem keturunan di mana tari-tarian terhubung secara seri dan mulus antara satu dan lainnya dalam jenis sistem kekeluargaan untuk pergerakan. Sementara itu, sebagai gantinya, kritikus Swedia mengadopsi sebuah bacaan dalam menghubungkan Gopal dengan kekuatan sosial

dalam pembangunan nasional, yaitu kondisi yang mempengaruhi bagaimana Gopal dapat tampil, dan bagaimana penonton yang berbeda-beda menerima tariannya.⁸ Ceramah Swedia dari tahun 1940-an juga dengan jelas berbeda dari cara Ram Gopal, pada tahun kematiannya di 2003, yang digambarkan dalam beberapa riwayat kematian sebagai seorang seniman yang mencoba untuk menyampaikan ‘ke-India-an yang penting untuk penonton *Western*’ (Venkataram, 2003).

Perjuangan terhadap kekuatan mengklasifikasi tidak berakhir di sini. Dalam autobiografi miliknya yang diterbitkan pada tahun 1957, Gopal memberi komentar pada posisinya yang berada di antara budaya-budaya yang berbeda: ‘Saya senang menjadi “kebarat-baratan” selagi para orang India lainnya secara kekanak-kanakan menuduhku [...] Saya [...] menjembatani jurang antara keselarasan Sisi Timur dan Sisi Barat untuk menjadi manusia seutuhnya’ (x). Dalam maklumat tersebut, beliau menolak syarat pelafalan lain yang pernah ia hadapi pada tour awal di tahun 1940-an. Di India, kebangkitan kembalinya tari masih terus berlangsung, tetapi Gopal, dikarenakan telah tinggal di Inggris, memiliki identitas diaspora yang harus diperjuangkan, dan harus menemukan pembelaan terhadap maklumat dari tanah airnya yang berisi ‘tidak cukup otentik’.

Pergerakan ini, yang terombang-ambing antara mewakili India dan menjadi kebarat-baratan, dapat dipahami sebagai pekerjaan tentang aspek terjemahan dalam kebudayaan. Gopal dapat dengan mudahnya dipertimbangkan menjadi universalistis, muncul dalam penetralan perbedaan, tetapi juga berada di pentas dunia, dan kemudian sebagai seorang imigran, beliau menuntut haknya

untuk ‘perbedaan dalam persamaan’ (*the Marxist philosopher E. Balibar on transnational citizenship, qtd.* Bhabha, 2004: xvii), dan artistiknya, sejalan dengan identitas sosialnya, harus didefinisikan ulang secara lanjut untuk menjawab batas-batas yang beragam tentang pengenalan dan ketidakacuhan kelembagaan yang dialaminya dan tariannya.

Sudut Pandang Seorang Wanita — Persoalan Ras

Dalam perdebatan mengenai Gopal, hal yang dipermasalahkan bukanlah ras milik Gopal, India, tetapi tarian dan para penarinya. Dalam sebuah artikel di sebuah surat kabar, pada tahun 1949, kritikus yang bersangkutan dengan singkat berkomentar bahwa ia mempertanyakan kewarganegaraan para penari tersebut, dan Gopal merespons dengan berkata bahwa dua dari penarinya adalah orang Eropa. Tetapi, beliau tidak mengerti bahwa hal tersebut penting adanya untuk dituliskan dalam iklan pertunjukannya. Sebagai gantinya, Gopal membantah dengan berkata: ‘Itu bukanlah hal yang penting. Bukankah orang yang bukan berasal dari Rusia juga menari di balet Rusia?’ (Idestam-Almqvist, 1949, terjemahan pribadi). Mendapatkan jawaban yang pas, kritikus tersebut akhirnya setuju, karena jawaban tersebut dianggap mendukung pernyataan pribadi beliau tentang permasalahan keaslian dan klasifikasi tari India.

Pada tur Swedia yang diadakan pada tahun 1948 dan 1949, seorang penari muda, Lilavati Devi, adalah salah satu anggota dari rombongan tari Gopal. Devi menikah dengan seorang produser teater di Swedia dan menetap di Swedia, tempat di mana beliau mengajar tari, tampil dalam pertunjukan, dan juga

mengajarkan koreografi. Dan beliau adalah guruku di Bharatanatyam selama beberapa tahun. Dia dikenal secara internasional sebagai penari yang mendapatkan koreografi dari Kurt Jooss, tarian solo *Dixit Dominus*. Dan pada pembahasan kali ini, saya akan membahasnya sebagai kaitan dari hubungan sosial, politik, dan kebudayaan dalam hal yang beliau miliki.

Untuk memulainya, umur beliau tidak akan tertera pada pembahasan ini. Beliau lahir di Kolkata, dan ayahnya, Sudhir Chandra Bose, lahir di Bengal, beliau adalah profesor di bidang musik dan pemain tabla. Beliau juga pernah diberitakan tampil dalam pertunjukan Anna Pavlova dan penari India-Menaka (Leila Sokhey). Bose memberitahu reporter bahwa ialah yang memperkenalkan Pavlova kepada Uday Shankar, dan bahkan ia juga yang memperkenalkan Shankar pada dunia tari, pernyataan yang bertentangan dengan informasi di beberapa sumber, yang mana bercerita bahwa awal mula pertemuan Pavlova dengan Shankar diprakarsai oleh komposer India bernama Commalata Bannerjee (Money, 1982: 324). Ibu dari Lilavati digambarkan sebagai penduduk asli Kashmir. Lilavati mulai menari sejak awal dan selama perang berlangsung, di masa remajanya, beliau dikirim ke sebuah sekolah di Inggris. Setelah beberapa tahun, beliau kembali ke India dan menjadi seniman dan penari untuk pasukan militer India di Burma dan India. Setelah perang usai, beliau bersekolah di sekolah milik Ram Gopal di Bangalore, belajar bersama Krishna Rao, dan pada tahun 1947 beliau mengikuti rombongan Gopal dan pindah ke Inggris.

Dari waktu ke waktu, rumor dalam komunitas tari Swedia telah menyebar bahwa Lilavati adalah orang Inggris dan Yahudi bukannya India, dan dalam buku

tentang suaminya yang baru-baru saja terbit, dinyatakan bahwa kemungkinan besar beliau lahir di London dan ibunya meninggal setelah melahirkannya, tetapi tidak ada fakta tentang dirinya, hal ini merujuk kepada spekulasi pengarang bahwa misteri ini berkaitan dengan sistem kasta India pada waktu itu, dan karenanya, Lilavati kemungkinan telah terlahir dari ikatan perkawinan (Westman, 2006: 136). Bertentangan dengan cerita ini, Lilavati sendiri terkadang menggambarkan kenangan masa kecilnya dari India, termasuk gambaran tentang bagaimana ibunya melaksanakan ritual shubuh di depan altar rumahnya (Ulvenstam, 1984). Hubungan Eropa juga ditekankan dalam sebuah iklan untuk Sekolah Tari Persemakmuran Inggris milik Ram Gopal, Drama dan Musik yang ada dalam *The Dancing Times* pada tahun 1963, saat Gopal berusaha untuk menerbitkan sebuah sekolah di Inggris. Dalam mode promosi, teks tersebut menyatakan: ‘Sistem Ram Gopal, berdasarkan metodenya sendiri [...] telah menghasilkan penari luar biasa, seperti Shevanti, Kumundini [...] dan orang Eropa, Lilavati Raphael Hager’ (*The Dancing Times*, 1963).

Desakan pada asal-usul asli, pada pembetulan ‘garis darah’, dan pada penghubungan keturunan yang tidak jelas kepada sistem kasta, adalah artikulasi dari ketegangan yang berasal dari letak integrasi, kebijakan nasional yang mana baru saja dirumuskan oleh Swedia pada tahun 1950-an, dan dimotivasi secara khusus oleh keperluan imigrasi para pekerja. Proses ‘politik’ tentang integrasi menyalahgunakan perubahan, konsekuensinya, klasifikasi awal tentang ras, etnik, dan identitas nasional menjadi sangat dibutuhkan — jika tidak, maka perubahan tidak dapat terukur. Kurangnya penutupan dalam cerita tentang latar belakang

Lilavati mengganggu proses tersebut, dan membuka sebuah ruang mati pada peperangan konseptual yang ada dalam masyarakat yang tampaknya berjiwa sosial-demokratis. Pertentangan ini, yang sebagian besar disembunyikan, hidup berdampingan dengan kemauan untuk menpersepsikan Lilavati sebagai perwakilan dari India dan tarian India itu sendiri dalam susunan publik yang berbeda — anak di bawah umur yang profesional yang tidak lain tidak bukan adalah dirinya sendiri. Beliau adalah salah satu seniman pertama di Swedia yang mengambil program *outreach* dengan menggunakan *repertoire* tarian India di sekolah maupun tempat kerja, untuk organisasi politik, kemanusiaan dan kewirausahaan. Beliau jarang mendapatkan penghargaan untuk kinerja komunitas dalam bidang sejarah tari nasional, yang mana malah diberikan kepada pergerakan tari modern Swedia tahun 1970-an, saat seniman mulai menampilkan tari kontemporer Eropa di tempat yang sama.

Menjadi wanita dengan latar belakang khusus yang dimilikinya, Lilavati harus bertindak dalam dan di bidang persilangan kekuatan, tertekan karena jenis kelamin, ras, kewarganegaraan, dan juga agama yang dimilikinya, karena cerita tentang ‘dia’ meliputi kesan tentang keturunan Hindu dan Yahudi. Dalam wawancara yang dimuat dalam salah satu surat kabar pada tahun 1958, beliau menggambarkan kedisiplinan dan hirarki yang kejam yang mengelilingi penari wanita muda yang ada dalam rombongan Gopal, beliau juga menyatakan bahwa meskipun beliau menghargai pengalaman yang beliau dapatkan, beliau akan menjadi budak jika terus berada di rombongan tersebut (*Dagens Nyheter*, 1958). Beliau juga memperlihatkan kekhawatiran dan keterkejutannya saat mengunjungi

India pada awal tahun di tahun yang sama, saat beliau menyadari bagaimana tarian candi tradisional telah kehilangan intisari keagamaannya di beberapa tempat. Di sini, kita melihat secara serempak sebuah keinginan untuk memecah penerapan patriarkis dan nasional, dan pemulihan masa lalu dengan akar yang kuat tentang keagamaan dan kebangsaan. Stuart Hall menggambarkan dua hal ini sebagai dua jenis identitas; sebagai keesaan, pencarian intisari bersama dan kelanjutan dengan masa lalu, dan juga sebagai pepecahan, memposisikan keterputusan dan transformasi yang menekan (Hall, 1994: 393-4).

Koreografi dan performa solo milik Lilavati membawa kita ke persoalan yang sama dalam cara yang lebih implisit. Untuk koreografinya, beliau memilih keragaman yang luas dalam persoalan subjek dan rekan produksi. Pada tahun 1968, tarian solonya untuk penari kontemporer Swedia, *Till blomsterfolket (To the Flower People)*, disiarkan pada televisi nasional, dan berisi referensi tentang pergerakan masyarakat (*Flower-power*). Pada tahun yang sama, beliau bekerja dengan tiga musisi India yang pernah tampil dengan *The Beatles*, dan diajukan sebagai koreografer pada film mereka yang akan datang. Pada tahun 1969, beliau mengkoreografi *Scheherazade* untuk sebuah rombongan balet di bagian selatan Swedia, menyeleksi penari jazz Doug Crutchfield dalam peran menjadi budak, dan pada tahun 1970 beliau mengkoreografi *Skapelse* (Kreasi) untuk rombongan opera gereja, menjalin teknik tari Horton milik penari Afrika-Amerika, Clifford Fears dengan gerakan asal India. Dalam kedua tarian tersebut, Lilavati mempersembahkan pertunjukan solonya, yang dijalaninya dengan bentuk tarian India, yaitu kombinasi dari tari Bharatanatyam, Manipuri, dan Kathak.

Selama ini, banyak wartawan yang berusaha untuk mengabadikan campuran politik identifikasi yang tersirat dalam koreografi dan tarian yang dimiliki beliau: ‘Lilavati adalah kombinasi puitis antara keeksotisan Asia dan modernisasi *Western*. Menunjukkan kewanitaan yang rapuh dalam sebuah *gestalt* wanita yang tak berpihak dan berhubungan erat dengan sosial. Beliau menampilkan tari tradisional yang telah berumur 2000 tahun di tempat kerja, wilayah industri, dan sekolah [...] dalam semua yang dikerjakannya, sebuah pemecahan antara ‘musim semi’ yang lama dan yang baru untuk ke depannya’ (Göteborgs Sjöfarts- och Handels Tidning, 1968, terjemahan pribadi).

Bertolak belakang dengan Ram Gopal, Lilavati tidak pernah berkata bahwa ia menjadi kebarat-baratan karena hasil dari pembauran kepribadian. Sebagai gantinya, Lilavati terus membangun dengan citra orang India, tidak hanya di cerita biografinya, tetapi juga pada karya seninya. Di beberapa waktu dalam karirnya yang profesional, ia pergi ke India dan meneruskan memberikan pelajaran tari dan mempelajari *repertoire* baru. Banyak pembicaraan tentang mengapa orang-orang Barat ingin belajar tari India, dan apa yang menjadi tujuan Lilavati dalam mengajar tarian tersebut. Beliau selalu menganggap hal tersebut sebagai salah satu cara untuk belajar budaya, tetapi beliau biasanya curiga pada murid yang bukan asli India yang ingin menampilkan tarian ‘asli’ india secara profesional. Sudut pandang tersebut umum adanya, dan pertama kalinya beliau mengunjungi Jepang, beliau merasa terganggu ketika melihat tari klasik Barat, contohnya *Swan Lake*, ditampilkan oleh penari Jepang. Responsnya untuk murid yang bukan asli India dan penari Jepang adalah kondisi pelafalan tertentu

memperlihatkan bagaimana ras memelihara kekuatan diskursifnya, keduanya sebagai ancaman dan juga sebagai pelindung dari pembentukan identitas lewat tarian.

Tarian Multi-Vokal

Setelah setahun kematian Lilavati, penari Rani Nair (dengan ayah keturunan India dan ibu orang Swedia) tampil dalam pertunjukan solo Kurt Jooss dan Lilavati Dixit Dominus yang ditampilkan perdana oleh Lilavati pada tahun 1977 di Mumbai. Nair menggambarkan tari seperti diwariskan oleh Lilavati, dengan izin untuk menampilkan yang didapatnya dari suaminya, Bengt Häger. Meskipun demikian, ikut serta Nair dalam pertunjukan solo dalam *repertoire* tersebut tidak dapat dengan mudahnya diartikan sebagai kekuatan dalam identitas orang India. Tarian versi Nair ditampilkan pada tahun 2003, sebagai bagian dari konser yang berjudul *Solos of the Century*, meliputi tarian Swedia dan internasional dari kurun waktu 1920-an sampai kontemporer. Beberapa tarian adalah hasil rekonstruksi dan hiburan dari koreografi *avant-garde* (sesuatu yang baru dan tidak biasa, Fr) dari tahun 1970-an sampai tahun 1980-an, sebuah ciri yang menjadi bagian dari minat untuk kembali pada karya sastra seseorang di masa lampau. Sebelum tampil pada tahun 2003, Nair pernah tampil dengan Shobana Jeyasingh dan Imlata Dance Co, dan koreografinya, *Slängt!* (Dibuang!) telah memenangkan kontribusi dalam sebuah festival di Stockholm. Kadang-kadang, beliau memperlihatkan rasa tidak puas terhadap kemenangan koreografinya yang menimbulkan kritik tentang kualitas bekerja yang dimiliki orang India. Beliau adalah seorang koreografer kontemporer, dan juga

menginginkan kritik untuk menuntunnya pada permasalahan estetika. Dengan diberikannya dua sikap seniman yang berbeda tentang identitas mereka, kita menjadi mampu untuk membuat perbandingan dari versi *Dixit Dominus* dari segi Nair dan Lilavati. Perbandingan tersebut mungkin terlihat aneh jika disandingkan dengan argumen saya yang semula, tetapi, hal ini tidak berdasarkan gagasan tentang membandingkan satu set ciri mikro yang sudah tentu tentang tari. Malahan, lensa investigasi ditujukan pada bagaimana performa mereka mengartikulasi posisi dan identitas yang berbeda dari waktu yang juga berbeda.

Berdasarkan pandangan Jooss, pertunjukan tunggal melukiskan semacam nasihat, peringatan dari penyair dan filsuf terhadap perang, keinginan untuk berkuasa, dan kekerasan. Hal tersebut juga menjadi doa yang harus dipanjatkan oleh umat manusia selagi mereka masih punya waktu untuk berubah. Di balik jiwa mudanya, Rani Nair terlihat mempunyai kepribadian yang lebih dewasa dalam performanya. Ia adalah seorang individu yang telah melihat dan juga mengalami semua hal, dan mencerminkannya dengan tenang dan terkendali. Melalui tari, ia memperlihatkan kualitas tersebut dalam beberapa loncatan yang khas, yang dieksekusi dengan istimewa, dan dalam cara yang profesional yang membuat gerakannya terjalin indah dengan musik. Berlawanan dengan lengkungan baris-baris melodi yang ada dalam musik milik Handel, Rani Nair menampilkan sinkopasi dari gerakan kaki asli India, untuk beberapa detik membuat para hadirin merasakan pecahan pada dua sistem irama, sebelum ia membuat keduanya bergantung pada satu sama lain. Bertolak belakang dengan Lilavati yang menampilkan kepribadian yang lebih beragam, memperlihatkan

kualitas emosional—terkadang menyenangkan, terkadang rapuh, naif, atau juga penuh dendam. Loncatan yang khas berubah menjadi lompatan ringan; *split* di antara ritme tidak banyak diatur seperti paksaan dari luar yang mempengaruhi ekspresi tentang konten emosional.

Pada bagian tertentu yang berdasarkan pada Lilavati, mengatakan bahwa Jooss telah menggunakan *The Green Table* ada tahun 1932,¹⁰ kematian membantai manusia, dan Lilavati menampilkan gerakan dengan pola langkah yang berat, dan dengan gerakan tangan yang kuat dan terikat, semuanya terbungkus dalam sebuah proyek kiamat kinestetik yang hebat. Dalam interpretasi yang bertolak belakang pada urutan gerakan yang sama oleh Nair, gambaran kuat tentang kematian terlihat tidak nyata; malahan, gambaran badan dan gerakan kaki yang berirama dibuat lebih berbeda secara teknis. Terlebih lagi, dalam versi Lilavati, elemen *Ausdruckstanz* dimasukkan di bawah kemunculan kepribadian penari India yang dimilikinya, dan kedua gerakan tersebut digabungkan menjadi satu. Sikap integratif yang ditampilkan dalam gerakan tersebut mencerminkan tekanan Lilavati dalam kepribadian etnik ‘tunggal’ yang dimilikinya dalam susunan umum seperti dokumenter televisi dan wawancara. Dalam penampilan Nair, kedua kosa kata tersebut diberikan sama beratnya, dan beliau menampilkan pertunjukan solonya sebagai dialog antara aspek dua dunia yang tidak pernah bersatu sepenuhnya—seperti saat menunjukkan persoalan tentang keberagaman budaya lawan integrasi, yang mana dengan hangat diperdebatkan di politik Swedia dan media pada saat itu. Penampilan Nair dalam *Dixit Dominus* mengasah keunggulannya sebagai penari, dan teknik profesionalnya menciptakan dramaturgi

yang berdasarkan pada bentuk yang lebih progresif daripada naratif. Pada tahun 2004, sikap tersebut lebih terjelajah dan terartikulasi dalam pertunjukan solonya berjudul *Pieces of me*, dan beliau ingin memperlihatkan potret multi-vokal tentang dirinya sendiri. Para kritikus kali ini memaklumi keinginan tersebut, dan menghindari hal-hal yang berbau etnis. Mereka lebih memilih untuk menulis keahliannya sebagai seniman dan kemampuannya untuk bekerja di media yang berbeda (video, pemandangan, pidato, puisi, tari, *lighting*), atau tentang pesan ideologis yang berkonsentrasi pada definisi istilah yang bermasalah seperti ‘keberagaman budaya.’

Tarian India di Swedia — sebuah *Heterotopia*

Sejarah yang telah saya paparkan tidak pernah menjadi tempat yang banyak dalam istilah geografi sebanyak yang ada dalam ruang sejarah. Pada permukaannya, struktur budaya sosial global telah berubah secara garis besar selama beberapa dekade sejak tour Gopal pada akhir tahun 1940, bermukimnya Lilavati di Swedia pada tahun 1950 dan penampilan Rani Nair setelah tahun 2000. Tetapi, jika melihat langsung lebih dekat faktor yang tergantung dengan lokal selama masa tersebut, beberapa perubahan penting terjadi dalam bagaimana faktor global dan lokal berselaras dan mempengaruhi pilihan individu tentang aksi, dan publik mereka sendiri, dan efek yang tidak berkesinambungan.

Masuknya Lilavati dalam masyarakat Swedia terjadi pada saat program kesejahteraan sosial sedang dikembangkan, dan proses integrasi sedang mulai ditegaskan. Lewat performa Gopal dan gambaran akan sebuah dunia moderen

oleh PBB, dunia luar saat itu, tiba-tiba damai dalam bangsa yang bersangkutan, dan memasukkan modernitas dan efeknya ke dalam permasalahan sosial yang ada untuk diselesaikan. Baik Gopal maupun Lilavati pernah menghadapi kondisi diaspora, tetapi masing-masing punya respons yang berbeda. Gopal mengartikulasikan gerakan berayun antara Timur dan Barat, dan pada saat beliau menyatakan bahwa dirinya telah menjadi kebarat-baratan, terlihat jelas bahwa hal tersebut yang mempengaruhi caranya dalam mempertunjukkan tari India. Tetapi, dalam autobiografinya, Gopal menunjukkan karya tersebut sebagai sesuatu yang telah berasal dari tahun-tahun sebelumnya saat beliau menjadi penari dan koreografer di India. Beliau menceritakan sebuah diskusi dengan seorang profesor Sansekerta, yang memberitahunya: ‘kamu mencintai sesuatu yang sudah mati,’ tarian masa kini dinilai seperti mesin, tidak hidup, dan membosankan. Gopal menjawab bahwa itulah alasan mengapa beliau harus ‘memangkas tarian tradisional yang mempunyai gerakan yang berulang-ulang’— beliau ingin membuat sesuatu yang dapat dimengerti oleh semua penonton yang berketurunan India pada masa kini (Gopal, 1957: 52-4). Bagi Lilavati, penting untuk menghubungkan kembali sesuatu ke India yang kesannya kaya akan tradisi tarian kuno segera setelah beliau tinggal di Swedia, dan terutama saat aspek integrasi membuat latar belakangnya yang samar-samar menjadi masalah. Pada awalnya, beliau ingin mempunyai batasan dengan keturunannya yang profesional, dengan cara berpisah dengan Gopal dan menciptakan karir yang mandiri sebagai pemain wanita. Tetapi hal tersebut gagal karena adanya faktor homogenitas yang ada.

Hibriditas (campuran) adalah istilah yang diperdebatkan, khususnya pada cara di mana hal tersebut digunakan untuk menutupi semua perbedaan kebudayaan. Dalam karya Rani Nair, saya melihat sebuah hibriditas yang tidak mengabaikan hal spesifik dari perbedaan lokal. Secara luas, performa beliau dalam *Pieces of me* dapat dikatakan bahwa hal tersebut hanya sukses dengan konteks Swedia, dalam hal khusus berkaitan dengan teks yang diucapkan. Terlahir di Swedia bagian selatan, Nair berbicara dengan dialek Swedia yang dapat secara langsung membuat pendengar yang memang merupakan orang Swedia asli mengkategorikan dirinya sebagai orang ‘India’. Di atas panggung, hal tersebut menjadi politik identitas yang dilebih-lebihkan yang disambungkan pada geografis. Dalam menampilkan *Dixit Dominus*, Nair mengulangi ilmu pendidikan antar budaya tersebut, baik dengan cara mengadakan ceramah yang jelas dan nyata tentang hal bawaan etnis maupun menolaknya. Beliau menampilkannya dalam cara yang sulit dijelaskan, seperti ingin di sangkal lebih jauh, lebih terbuka pada suara politik dari perdebatan Swedia, yang mana beradu analisa tentang diskriminasi etnik dan struktural, dan efek dari integrasi, tetap berdiri tegak melawan semuanya.

Karya sastra Ram Gopal, Lilavati, dan Rani Nair dengan sangat sulit diklasifikasikan sebagai tari India. Terlebih lagi, ‘ke-India-an’ yang mereka tampilkan dan berhubungan satu sama lain itu tidak sama. Karena adanya kepentingan hubungan antar teks dalam menempatkan identitas kebudayaan (cf. Bhabha), dan argumen milik Foucault yang fokus pada kepentingan akan koherensi dalam klasifikasi, sudut pandang analisis menyadarkan kita bahwa

definisi dari koherensi itu sendiri susah untuk diperoleh. Maka dari itu, pengertian penting yang dapat dikonstruksikan oleh konsep heterotopia dalam konteks ini adalah bahwa permasalahannya tidak terletak pada ‘sesuatu’ yang bertentangan, melainkan pada hal-hal umum yang dapat diprediksi untuk klasifikasi. Maka dari itu, bukan India, bukan juga Swedia yang dapat berdiri sebagai ketetapan atau pusat struktural dalam menyusun klasifikasi dalam arus tari — *bodyscape* — yang telah dibawa, hanya sesaat, untuk menetap di dalam sejarah.

Catatan

1. Foucault menggunakan taksonomi Borges untuk mengidentifikasi ‘pengalaman murni tentang pengurutan dan cara yang benar’ yang membentuk wilayah antara ‘mengurutkan kode dan refleksi di atas urutan itu sendiri’ (Foucault, 1973: xxi). Dengan kata lain, beliau menyelidiki aturan-aturan yang ada lewat cara di mana pengembangan sistem klasifikasi dianggap sebagai ilmu.
2. Dalam buku milik Curt Sachs, sejarah tari dunia, psikologi digunakan untuk membedakan orang yang menampilkan tarian bergambar atau tidak. Secara berurutan, mereka digambarkan sebagai orang yang *ekstrovert*, peka, empiris, dan ‘menyatu dengan tubuh’, dibandingkan dengan yang satunya, *introvert*, imajinatif, mahir dalam hal abstrak, dan ‘tidak terikat dengan tubuh.’ Argumen tersebut berlanjut dengan penjelasan bagaimana zona tengah mengembangkan di mana dua tipe tersebut terjalin dikarenakan ‘persilangan [...] dan migrasi’ (Sachs, 1937: 60-1).
3. saya memilih buku Pegge Vissicaro untuk diskusi kritis dikarenakan fokus pendidikan yang terdapat di dalamnya. Tambahan lain, buku tersebut terlihat membangun konsensus dalam penelitian lintas budaya, yang mana menambahkan kegunaannya dalam debat.
4. Vissicaro dengan tegas menolak ras sebagai sarana untuk mengklasifikasi untuk tujuan perbandingan (Vissicaro, 2004: 74).
5. Jika etnisitas didefinisikan sebagai kategori sosial dan hubungan pribadi, ketimbang unsur atau ‘objek’ fisik atau didasari oleh sebuah kelompok yang membedakan diri mereka dengan kelompok yang lain, hal tersebut akan menjadi mudah dimengerti. Untuk penggunaan tersebut, lihat Hylland Eriksen: 1993.
6. Buku Curt Sachs berpengaruh besar untuk waktu yang lama, tetapi metode analisisnya dikritik pada tahun 1970-an oleh Suzanne Youngerman, seorang ahli antropologi, 1974. Pada tinjauan tersebut, Youngerman menjelaskan dan mengkritik apa yang digunakan Sachs tentang *Kulturkreislehre*.

Vissicaro memberikan sudut pandang tambahan pada perubahan dalam diskusi milik Youngerman tentang ‘pengayaan,’ yang mana dapat juga terjadi ‘secara spontan, lewat pengembangan internal’ sebagai lawan dari desakan eksternal (2004: 28), walaupun perbedaan antara desakan internal dan eksternal tersebut belum jelas untuk dipelajari. Hal tersebut seperti membangun gagasan tentang lokalitas seperti layaknya stabil sepenuhnya, bukannya malah memahami hal tersebut sebagai ‘penghubung dan penyambung yang utama’ (Appadurai, 1976: 178).
7. Penelitian Paula Saukko yang didiskusikan tentang konsep *bodyscape* adalah buku dari Marta E. Savigliano pada tango.
8. Untuk diskusi tentang permasalahan istilah ‘*fillation*’ dan ‘*affiliation*’ lihat gagasan yang disampaikan Edward, 1983.

9. Untuk informasi kali ini, saya sudah mencampur informasi dari artikel dan wawancara dalam *Stockholms-Tidningen*, 16 dan 17 Oktober 1958; *Dagens Nyheter*, 29 Desember 1958; *Svenska Dagbladet*, 17 Oktober 1958.

10. Lilavati tampil dalam pertunjukan solo di New York, pada musim gugur tahun 1980, dan selama gladi bersih dan pertunjukan, saya bekerja sebagai asistennya. Selama itu, beliau mendiskusikan berbagai aspek tentang koreografi dari Jooss dan tujuannya. Tariannya disiarkan oleh Televisi Sveriges, pada bulan Desember tahun 1977.

2

Menggerakkan Arsip (Mobilisasi dalam Arsip):

***Kaha:wi* oleh Santee Smith**

Jacqueline Shea Murphy

Tarian dalam Arsip

Saya tiba di Museum Nasional Theater Amerika-Indian (NMAI), di dalam mall di Washington, DC, tepat pada saat malam pertama presentasi oleh seorang koreografer Haudenosaunee¹, Santee Smith, dalam malam *Kaha:wi*. Tari kontemporer yang terbagi menjadi 16 adegan, berdurasi 50 menit dan dibawakan oleh sembilan penari tersebut menceritakan tentang sebuah putaran kehidupan para orang Haudenosaunee, hidup, mati, lahir, dan hidup kembali. Setting pertunjukan tersebut menceritakan pohon-pohon yang membangkitkan Pohon Kehidupan, yang membukakan jalan masuk untuk kehidupan di bumi.² Tarian tersebut dimulai dengan muncul dalam bentuk fisik, dan meliputi adegan, penjodohan, kematian, kelahiran yang berlatar depan sensualitas wanita, dan dengan penuh kegembiraan merayakan pengetahuan dan tingkah laku dari kaum Haudenosaunee. Pertunjukan tersebut memperlihatkan sebuah dunia yang berjiwa manusia dan kekuatan ghaib. Hal tersebut menggunakan ruang — baik cara tubuh bergerak melewati panggung (pola rantai lingkaran, gerakan dibagi menjadi empat arahan) dan gerakan spiral di ruang tersebut — untuk mengkonfirmasi pengertian spasial pribumi. Hal tersebut menggabungkan langkah tari spesifik Haudenosaunee dengan koreografi yang ada. Dengan hymne yang dinyanyikan Mohawk dan Cayuga, dan musik yang hebat yang dipersiapkan oleh musisi pribumi akan membuatmu ingin berdansa dan bernyanyi, yang mana dilakukan

oleh dua wanita paruh baya yang duduk disebelahku, hey ya a hey hey ya, dan mereka tertawa saat mereka tau saya melihat mereka.

Berkomentar tentang Arsip

Pertama tama, serangan tiba tiba yang singkat terhadap sejarah legal dari tanah Haudenosaunee yang menjadi *Six Nations* dari Grand River, Ontario, telah terjadi. Dokumen pada sejarah tersebut menceritakan sebuah cerita tentang teritori yang hilang secara menjalar. Pada tahun 1784, gubernur Quebeck, Frederick Haldimand, memproklamirkan sebidang tanah milik Joseph Brant (Thayendanegea) pemimpin dari suku Mohawk, dan pengikutnya, yang diperkirakan sedalam 6 mil di sisi lain dari hulu sungai Grand River yang juga sebagai mulut dari danau Erie. Proklamasi dari Haldimand tersebut dibuat sebagai cara untuk mengakui kehilangan tanah yang dialami *Six Nations* pada persekutuan mereka dengan Inggris selama perang kemerdekaan Amerika (dan untuk memadamkan ketakutan dari kemarahan mereka agar Inggris dapat meninggalkan mereka); hal tersebut menyediakan tanah untuk cagar alam *Six Nations* (Dickason, 1997: 162-4). Pada abad-abad selanjutnya bidang dari tanah tersebut telah dikurangi, menjadi 49.289 are — kurang dari 4,8 persen dari tanah yang sebenarnya, 950.000 are (Six Nations of the Grand River: Land Rights, Financial Justice, Creative Solutions, November 2006).³

Sejak penghapusan *Indian Act* pada tahun 1991, anggota dari cagar alam Six Nations telah dengan aktif berbicara tentang kehilangan tersebut mendirikan sebuah kantor gugatan untuk para pribumi pada tahun 1974, menyimpan ratusan

‘gugatan spesifik’ bekerja untuk memperbaharui proses tinjauan gugatan yang tidak masuk akal. Pada tahun 2004, perkara pengadilan Six Nations ditunda selama perbincangan tentang penyelidikan merujuk pada penyelesaian pengadilan untuk menggugat hal tersebut, dewan Six Nations menulis, ‘mencari sebuah laporan dan kerugian tentang sejarah dan transaksi dengan rasa hormat lebih dari 200 tahun’.⁴ Pada bulan November 2006, dewan Six Nations mempublikasikan dokumen tebal sebanyak 64 halaman yang berisi peninjauan singkat terhadap sejarah lahan Six Nations beserta gugatannya. Sampul dokumen tersebut menunjukkan perjanjian Haldimand, mengapit Grand River sepanjang 6 mil, dan sebuah tanda kecil berwarna merah di pojok dokumen tersebut menunjukkan batas-batas cagar alam Six Nations. Perkara gugatan kebangkitan tanah yang didampingi dengan komunitas seni yang bersemangat dan jelas, menandakan cagar alam Six Nations sebagai tempat yang secara aktif menunjukkan sejarah kolonialisasi

Santee Smith dan Teater Tari Kaha:wi

Santee Smith adalah seorang anggota dari Bangsa Mohawk, Klan kura-kura, dari cagar alam Six Nations. Orang tuanya, Steve dan Leigh Smith adalah seniman keramik Mohawk yang terkenal, dan beliau telah mendalami kesenian, sejarah, kebudayaan, dan politik Haudenosaunee sejak beliau lahir. Beliau adalah penari dan koreografer yang berbakat yang dilatih di sekolah balet nasional Kanada dan di program tari Aborigin di Banff, Kanada, sebelum meluncurkan rombongan tari miliknya sendiri—teater tari Kaha:wi—pada tahun 2005. *Kaha:wi*, yang dimainkan oleh lima wanita dan empat pria, melakukan tur di Amerika

Serikat. Kanada adalah tempat pertama kali di mana hal tersebut diproduksi. Untuk membuat bagian, beliau mewawancarai komunitas dan keluarga para anggota tanpa berbicara; ditemani oleh musik asli dari musisi pribumi; mengembangkan garis cerita berdasarkan pemahaman Haudenosaunee tentang lingkaran kelahiran, kehidupan, dan kematian; menggabungkan hal-hal tersebut dan ideologi pribumi lainnya ke dalam eksplorasi gerakan, kosakata, dan keputusan koreografinya; dan lalu ditulis untuk dijadikan tesis tentang proses tersebut untuk gelar *Master of Arts* (MA) dari Universitas York.

Tesis tersebut merujuk pada perjanjian dan pakta dari Haldimand, juga sejarah berlanjutnya kolonisasi masyarakat Haudenosaunee, dan beliau berargumen bahwa semangat *Kaha:wi*, bersikeras untuk fokus dalam kehidupan dan perayaannya membantah sejarah kehilangan tersebut, tetapi hanya melenceng sedikit. Beliau menjelaskan bahwa bagian tari tersebut dipahami bukan sebagai sebuah cerita atau dokumen tentang kolonialisasi, tetapi sebagai sebuah perayaan atas orang-orang Haudenosaunee dan pandangan dunia. ‘Kami mengetahui sejarah, kami juga mengetahui kolonialisasi. Saya sudah pernah mendengar cerita tentang sejarah, dan saya merasakannya, merasakan kehilangan itu,’ ucap beliau. ‘Tetapi pada waktu yang sama, filosofi yang ada tetap terjaga. Jadi, ada sesuatu yang penting yang harus tetap dipegang teguh, yaitu merayakan dan mengekspresikan. Ya, keluarga kami, hidup kami, terus berlanjut.’⁵

Kaha:wi, dengan kata lain, memetakan tentang Barat yang berbeda dari yang dibuat oleh peta pakta Haldimand. Fokus bagian tersebut adalah pada saat mempertunjukkan—ditegaskan dan disampaikan—pemahaman Haudenosaunee

tentang dunia. Pertunjukan tersebut menciptakan dokumen berbeda lainnya untuk museum (di sini yang dimaksud adalah Museum Nasional Amerika India, tetapi dalam penggambaran sejarah dan kebudayaan Amerika India): sesuatu yang terus berlanjut, terus-menerus berubah, dan berkaitan. Petunjukan-yang-menjadi-dokumen menyusun arsip tersebut, ‘museum’ (yang menjadi gudang penyimpanan artefak Amerika Indian) sebagai situs dari koleksi objek dengan cara yang beragam. Secara bersamaan, hal tersebut menyusun keunggulan dari objek-objek arsip—topeng, dokumen, keranjang, yang mana adalah sebutan bagi museum ‘Amerika Indian’ termasuk NMAI, yang dibagi menjadi sebuah bagian besar dengan tujuan untuk memajang dan menyimpan arsip— yang sejajar dengan pencipta tari kontemporer sebagai awal mula dari keberadaan sejarah dan kebudayaan.

Kaha:wi

Suara bising dari teater mulai menghilang seiring dengan pembukaan tari untuk Smith yang berada di tengah sinar lampu yang perlahan meredup. Mulutnya terbuka dan kakinya terbuka lebar, kedua hal tersebut mendukung satu sama lain seiring waktu ia menggerakkan badannya dari area pangkal paha menjadi posisi jongkok. Hal tersebut memakan waktu beberapa menit. Rekaman suara seseorang yang berbicara dalam bahasa Cayuga mengalir dengan musiknya: *thanksgiving adress*, diceritakan pada awal aktivitas seluruh kaum Haudenosaunee, pertemuan sosial, upacara-upacara, dan pada saat mereka memulai hari, cara di mana manusia mengakui dan menghargai hubungan mereka pada alam melalui tanaman, makhluk ghaib, dan binatang (Smith, 2004:19).

Pada adegan berikutnya, tiga lelaki menyelinap dan merangkak menuju tengah panggung: para manusia muncul dari dalam bumi. Tiga wanita bergabung dari tiap-tiap sisi dan menari dengan para lelaki. Mereka berkumpul dan melakukan *shuffle dance*, menyukai hentakan musiknya, dan membusur dan membidik seirama dengan hal tersebut. Sementara itu, roh nenek moyang terlihat menari pada ritme yang sama di belakang pohon. Adegan tersebut lalu berpindah pada empat wanita yang terlihat kuat, tersenyum sambil mengibaskan rambutnya, menggerakkan tangannya di samping dada lalu mengangkatnya seolah-olah menggapai langit. Para lelaki kembali bergabung pada adegan tersebut. Seiring dengan panggung yang menggelap layaknya malam, beberapa lelaki dan wanita berpasang-pasangan, lalu sang lelaki mengangkat dan memutar sang wanita. Cerita dari tarian tersebut mengintensifkan seorang wanita muda yang mulai berdansa dengan daya tarik sensual, memainkan lengannya dan melenggak-lenggok, memberi isyarat, menghasut lalu terkesiap saat ia menemukan kegembiraan dalam gerakannya (menyeret dan merentangkan badan). Tangan di pinggang dan kaki terbuka; ia melengkungkan tangannya di depan kedua pahanya, rambutnya tersibak sementara Neneknya, yang melihatnya dari balik bayangan, ikut berdansa. Seorang lelaki muda memasuki panggung dan mereka berdansa melingkari satu sama lain, sang lelaki mengangkat kakinya sehingga ia berada di depan dadanya. Sang wanita lompat ke lengannya dan mereka berguling, yang diakhiri dengan sang wanita berada di atas badan sang lelaki. Dan sembari berbaring keduanya melengkungkan badan, dan diikuti dengan keterkejutan

mereka dengan musiknya. Dengan ceria, dengan penuh kegembiraan, mereka meringkuk hingga tertidur.

Setelah adegan percintaan tersebut, sang wanita terbangun karena bermimpi buruk, yang menyatakan bahwa ibunya — sang nenek — meninggal. Sang nenek menari dengan roh nenek moyang yang datang untuk mendesaknya, meringkukkan punggungnya dan menarik nafas terakhirnya dari mulutnya. Sang nenek meregangkan badannya, seakan melepaskannya. Seiring waktu sang roh dan keduanya merentangkan tangan dan keduanya mengarah ke arah lingkaran. Kedua sejoli itupun meratapinya, dan himne Mohawk — *Amazing Grace, Twill Be Glory By and By (Ka se neh)* — kembali dimainkan. Saat sang roh nenek moyang menari mengelilingi para pemain musik dan melaluinya, mereka tidak dapat melihatnya tetapi ia ditampilkan di tengah-tengah mereka. Musik tersebut menjadi semakin bertenaga, dan para penarinya merespons hal tersebut secara atletis dan tidak kalah bertenaga.

Cerita tentang kematian tersebut tidak termasuk dalam bagian, tetapi hanya sebagai simpul sepanjang perjalanan. Kelahiran dan pemberian nama untuk anak perempuan yang diberikan nama sesuai dengan nama sang nenek, Kaha:wi diikuti oleh tarian rembulan yang mana sang wanita dan empat bidan mempersiapkan untuk kelahiran tersebut. Pada tarian kelahiran tersebut, sang ibu mengayunkan lengannya pada perut hamilnya, dan memegang perutnya saat terdapat penari lain, yang tak lain adalah sang bayi, merangkak dari kakinya. Pada adegan tersebut, roh sang nenek menari di belakang, sementara roh sang nenek moyang menggendong bayi tersebut di atas panggung. Ia merangkak dari balik

pohon, lalu berguling beberapa kali. Sang ibu datang kepadanya, memeriksa kaki dan kepalanya, mengayun dan menimangnya, merebahkan diri yang kemudian dilanjutkan dengan duduk, lalu beralih ke lantai. Tarian ibu dan anak tersebut diiringi oleh desir musik lembut, sang ibu meletakkan tangannya di pinggang sang anak, merentangkan kakinya, lalu ia menggendongnya dari belakang, menggenggam tangannya, lalu mereka lari melintasi panggung, saling merangkul tangan, lalu berputar-putar, berpelukan, lalu sang ibu membungkukkan punggung sang anak, mengelus kepalanya, lalu memegang perut satu sama lain, sementara itu, di belakang mereka, sang nenek dengan setia berada di situ dan terus-menerus menirukan gerakan mereka.

Tepat sebelum adegan terakhir pada bagian tersebut, sang anak yang telah berubah menjadi gadis belia, menari dengan gadis-gadis lain yang ada dalam komunitas. Dengan tangan di pinggul dan perut, kaki-kaki mereka berlutut ke samping, mereka menggambar sebuah jalur dari pusat tubuhnya ke langit, yang penuh tenaga dan seksual, seiring dengan musik yang bergaung dengan suara debaran jantung.

Mengkoreografikan Arsip

Kaha:wi menggunakan sarana tari — kosakata gerakan, orientasi ruang, cerita, penyesuaian diri dan pelatihan badan dalam cara fisik — untuk menggeser pengertian dari apa yang mendasari produksi dan koleksi ilmu tari. Hal tersebut menunjukkan lakon tari — menampilkan dan mengulang gerakan fisik tertentu, bergerak dalam hubungan ruang tertentu, membawa pengetahuan dalam diri

seseorang dan bagaimana cara ia bergerak — juga lakon dokumentasi budaya dan publikasi sejarah.

Kaha:wi menggabungkan ideologi Haudenosaunee yang spesifik dalam dokumentasi tersebut. Penggunaan pola ruang, sebagai contoh — koreografi penjelmaan lingkaran — bertujuan untuk menjaga ilmu semesta Haudenosaunee. Smith menjelaskan bahwa ‘Ungkapan koreografi *Kaha:wi* sengaja diciptakan untuk menyamai simbol lingkaran atau spiral yang ada. Gerakan memutar lewat torso menciptakan bahasa gerakan dari bagian tersebut. Pola lantai melingkar dari ansambel mencerminkan hubungan yang kuat pada lingkaran yang tak putus-putus’ (2004: 23). Aliran pertunjukan tari tersebut menuliskan spiral/lingkaran dan pengertian dari kontinuitas dan perubahan. Smith menjelaskan, aspek-aspek dari gerakan tari tersebut juga menjalin konvensi fisik tari kontemporer dan pribumi. Sebagai contoh, bagian tersebut menggabungkan dan mengkombinasikan langkah-langkah tradisional seperti *Ehsgna:nye:gae:nase* (*Shuffle Dance* terbaru wanita), *Stomp Dance*, *Stick Dance* dan *Gayowaga:yoh* (*Old Moccasin Dance*) (2004: 39), dengan frase gerakan yang terbaru.⁶ Smith menjelaskan bahwa pendekatan yang sedang ia kembangkan sering meliputi penggabungan langkah-langkah, ritme, dan tenaga Haudenosaunee pada tubuh bagian bawah dan pendekatan ‘tari modern’ yang lebih pada tubuh bagian atas.⁷ *Shuffle dance* tersebut tidak berubah pada bagian kaki dan telapaknya. Tetapi, pada bagian lengan, hal itu berbeda. ‘Hal yang dilestarikan adalah temponya dan hubungannya dengan tanah. Kami mengacungkan tangan dan menggapai sisi-sisi badan. Bagian tubuh bawah harus menyatu dengan tanah, sementara bagian atas harus dapat

bergerak,’ katanya. Pengertian Haudenosaunee berakar dari tarian tersebut; ‘berakar dari cara badanmu melangkah ke tanah dan berakar lewat tenaga,’ katanya. Tujuan dari koreografinya adalah ‘menemukan jalan untuk menjelaskan sesuatu lewat gerakan — sangat-sangat berusaha untuk mengakar lewat garis cerita, juga dalam garis budaya, dan untuk memperkenalkannya pada seluruh dunia.’ Lewat seluruh hubungan dan artikulasi ini, *Kaha:wi* tidak hanya mengkomunikasikan pandangan dunia terhadap Haudenosaunee kembali kepada komunitasnya dan kumpulan yang lebih besar sebagai bentuk dari pernyataan budaya, tetapi juga menyatakan tari kontemporer dan pencipta tarian sebagai pengetahuan pribumi, dan situs dari artikulasinya.

Langkah tarian tersebut digabungkan dengan gerakan kontemporer dengan cara yang membuat penonton susah untuk memahami Haudenosaunee dengan jelas, tetapi Smith menjelaskan bahwa hal tersebut ‘sangat jelas terlihat dan dapat dikenali’ untuk komunitas *Six Nations*, dan untuk siapa beliau menampilkan pertunjukan tersebut saat masih dalam masa pengembangan, sebagai cara mendapatkan masukan dan komentar atas apa yang dilakukannya. ‘Jika Anda seorang *Iroquoian* dan mempunyai hubungan yang jelas, anda pasti dapat melihat [langkah tarian Haudenosaunee],’ katanya.

Untuk penonton yang baru pertama kali memasuki dunia pertunjukan, atau melihat sebuah foto berisi *Kaha:wi*, hal tersebut akan terlihat seperti tarian kontemporer lainnya. *Kaha:wi* menggabungkan baik kosakata dan adat tari kontemporer maupun kosakata dan adat dari tari pribumi dengan jelas, dan juga filosofi, cerita, serta ideologi pribumi. Smith menggunakan sarana tari

kontemporer untuk mengartikulasikan pandangan dunia secara pribumi. Beliau melibatkan tari kontemporer —sebuah aliran dengan sumber yang berasal dari Eropa dan sejarah oriental/kolonialis — dan memakainya juga sebagai aliran pertunjukan yang membawa pengetahuan. Berkaitan dengan hal tersebut, epistemologi pribumi mengartikulasi pandangan dunia, baik yang ada di dalam kerangka kolonialis Eropa (pertunjukan tari, perjanjian, Alkitab, museum), maupun mengilhami kerangka tersebut dengan pengertian Haudenosaunee yang memperluas melampaui batas lembaga tersebut.

Mengarsipkan Cara Mengetahui dan Cara Berkelakuan

Seiring dengan pernyataan implisit dari *Kaha:wi* yang menyatakan bahwa tari sebagai cara mengetahui dan bercerita, hal tersebut juga menceritakan cara menghubungkan sesuatu yang telah terjadi dan akan terjadi yang berbeda dengan pengetahuan yang dicari, diakses, dan disimpan dalam dokumen bersejarah. Sebagai contoh, mimpi yang ada dalam salah satu adegan di dalamnya adalah sumber informasi yang benar, yang memberitahu kita bagaimana cara orang pribumi mengetahui sesuatu. Adegan selanjutnya adalah realisasi dari mimpi tersebut. Banyak filosofi Haudenosaunee yang ditonjolkan dalam adegan tersebut, termasuk konsep mimpi yang menjadi sumber pengetahuan mereka.⁸ Koreografinya menunjukkan bahwa roh nenek moyang dan dunia gaib bukanlah sesuatu yang menakutkan, melainkan sebagai pedoman dan guru leluhur.

Dalam menciptakan kreasi pandangan Haudenosaunee tersebut, Smith menuliskan:

Di samping hal ganjil (bagi mereka) besar-besaran yang ada, orang Indian bertahan hidup, selayaknya budaya dan nilai moral mereka. Kepemimpinan mereka bertambah kuat dan selama tahun 1960-an, mereka mulai menyatakan hak-hak mereka. Orang-orang Indian, yang tidak diperbolehkan hidup berkeliaran selama seratus tahun setelah persekutuan terjadi, telah menjadi pasukan yang harus diperhitungkan. Bersamaan dengan perubahan budaya dan sosial, ketekunan dan kegigihan upacara agama dan pertunjukan tetap dijaga oleh mereka sebagai sarana berekspresi, komunikasi, dan identitas budaya. (2004: 11)

Apa yang disampaikan oleh *Kaha:wi* adalah cerita tentang Haudenosaunee dan juga dokumen bersejarah dari kegigihan upacara agama dan pertunjukan yang tetap berlangsung walaupun mereka terjajah.

Ideologi pribumi lainnya yang dilibatkan dalam pertunjukan tersebut adalah siklus hidup, pernikahan dan kematian, sebagai puncaknya. Kematian sang nenek terjadi pada pertengahan pertunjukan tersebut, yang disebut sebagai ‘puncak upacara’. Gerakan geografi *Kaha:wi* menunjukkan cara alternatif dalam mengerti masa dan sejarah. Dengan memfokuskan pada lingkaran ceritanya, dan merangkai ‘tradisi’ Haudenosaunee sebagai bagian dari penampilan dan suasananya yang sangat kontemporer, *Kaha:wi* menunjukkan sesuatu yang samar antara hal yang ada saat ini dan masa lalu, yang mana yang tradisional dan yang mana yang kontemporer.

Sebuah persamaan dapat disimpulkan, antara fungsi dari tarian dan dari sabuk wampum — manik-manik yang dibuat oleh masyarakat Amerika Utara,

berbentuk silinder, terdiri dari cangkang kerang yang lalu disusun menjadi sabuk atau dapat juga digunakan sebagai uang. Ahli filsafat Temegami, Dale Turner, mencatat bagaimana pihak Haudenosaunee berpartisipasi dalam negosiasi, yang jika persetujuan telah dicapai, mereka akan menukar sabuk wampum. ‘Apa yang membuat sabuk wampum berharga adalah tiap buahnya mempunyai cerita tersendiri, dan para penjaga wampum bertanggung jawab untuk mengingatnya dan menceritakannya kembali berkali-kali setiap tahunnya. Tindakan memberi dan menerima sabuk wampum tersebut menimbulkan moral yang signifikan pada perjanjian’ (2006: 47). Sabuk wampum itu sendiri adalah cara spesifik dari Haudenosaunee dalam memelihara dokumentasi, yang juga mempunyai arti tersendiri sebagai sebuah objek, juga menciptakan arti sebagai sarana menghafal dalam bentuk tindakan maupun lisan. Meskipun *Kaha:wi* tidak mendokumentasikan negosiasi politik tertentu seperti layaknya sabuk wampum, hal tersebut tampil sebagai dokumen dari semangat hidup masyarakat Haudenosaunee yang terus berlanjut dan meluas.

Aspek lainnya dari budaya Haudenosaunee yang muncul selama *Kaha:wi* meliputi amanat *thanksgiving* pada adegan *opening*, upacara pemberian nama, dan penggunaan bahasa Mohawk dan Cayuga. Hal tersebut menjelaskan cara tertentu masyarakat Haudenosaunee dalam merundingkan hubungan keluarga dan politik. Penggunaan bahasa pribumi dalam *Kaha:wi*, dalam hymne lagu dan alih suara dalam amanat *thanksgiving* melahirkan maksud tertentu. Seperti yang dicatat oleh Turner filosofi pribumi melekat pada bahasa pribumi dan kedua hal tersebut melekat pada tingginya tingkat bahasa sehari-hari (2006: 83). Turner menjelaskan

secara khusus bahwa selama periode awal invasi Anglo-America dan kolonisasi, masyarakat Iroquoian ‘sangat terkenal karena peraturan-peraturannya yang canggih tentang diplomasi, yang fokus pada pentingnya kefasihan berpidato’ — bertentangan dengan teks tertulisnya, ‘bentuk utama dari ceramah filosofi Eropa’ (2006: 47). Smith menyusun penggerak antropologi untuk menerjemahkan para masyarakat pribumi sebagai objek untuk pembelajaran istilah dan bahasa (yakni Bahasa Inggris, tertulis) untuk budaya kolonialisasi. Pada hal ini, himne yang ada dipisahkan dari Bahasa Inggris yang membuat sebagian besar penonton memahaminya, dan saling berkaitan seperti layaknya lisan pada Mohawk dan tradisi pertunjukan: penonton yang tidak berbicara bahasa Mohawk lah yang diminta untuk mengenali batasan pemahaman kita. Begitulah cara pertunjukan menyusun cerita yang diceritakan oleh alkitab berbahasa pribumi yang dibungkus dalam NMAI sebagai dokumen dari kolonialisasi melawan bangsa pribumi. *Kaha:wi* menghidupkan himne kristiani lewat bahasa pribumi, ritme, dan nada. Bagi Smith, himne Mohawk yang digunakan dalam pemusikan *Kaha:wi* mencerminkan ‘kepentingan sosial dan sejarah dalam himne dan gagasan mengenai himne yang telah menjadi sumber identitas Iroquoian bagi banyak orang’ (2004: 31). Himne Mohawk dalam *Kaha:wi* menuangkan gagasan para kristiani dengan teologi pribumi — meyakinkan mereka mempertunjukkan ‘hubungan pada Sang Pencipta’ yang dialami secara jasmani, baik oleh para penyanyi maupun para penari.⁹

Hubungan dengan kaum Kristiani sebagai sarana kebudayaan kolonial yang dominan tersebut mulai menggema, dalam beberapa cara, yang ada

hubungannya dengan persetujuan yang didesak oleh dewan politik pribumi, contohnya *Six Nations*. Banyak ilmuwan yang telah berbicara tentang apa yang dimaksud oleh Chadwick Allen sebagai ‘penyisihan dan penarikan kembali wacana persetujuan’ oleh masyarakat pribumi yang ‘mengakui kembali, daripada meruntuhkan, otoritas wacana kolonial tertentu, seperti perjanjian, untuk keuntungan mereka sendiri’ (2002: 18). Tentu saja hubungan pada umat Kristiani yang terjalin dalam himne Mohawk berbeda dengan persetujuan fakta, karena tidak ada seorang pun yang memegang himne sebagai dokumen yang menyatakan hak-hak politik pribumi dan mengakui kekuasaan suku. Tidak satupun budaya Amerika Utara berusaha mengingkari khotbah Kristiani yang tersirat dalam himne tersebut. Tetapi pada waktu yang bersamaan baik penggunaan himne pada *Kaha:wi* dan pendekatan terbaru pada persetujuan tersebut berteori tentang hubungan untuk mengkolonialisasikan institusi yang menguatkan wacana kolonialis dengan tujuan untuk menegaskan filosofi pribumi menempa kerusakan politik. Seperti yang Allen tulis ‘mereka menerima dan menghidupkan kembali kekuatan orisinil wacana koloni tersebut tentang penyelenggaraan legal dan kebijakan moral’ (2002: 19). Pendekatan tersebut tidak hanya tentang mendeskontruksi persetujuan fakta atau himne (atau kosakata dan perjanjian tari modern), tetapi juga, secara fragmatis, tentang pemanfaatan mereka sebagai sarana untuk tujuan politik pribumi.

Turner mendesak kepentingan politik dengan taktik tersebut. Saat mengakui bahwa ‘cara di mana kita menyusun hak berbahasa, kekuasaan, dan nasionalisme adalah dengan cara menjejakkan kaki pada kolonialisme’ (2006: 95),

pekerjaannya memanggil para ‘pejuang kata’ pribumi untuk mengganti bentuk wacana tersebut (72). Beliau menuliskan, ‘pejuang kata mengerjakan pekerjaan yang intelektual dalam menjaga cara orang pribumi untuk mengetahui sesuatu; pada waktu yang sama mereka menguasai pemahaman tersebut dalam praktik legal dan politik pada negara tersebut’ (2006: 8). Dalam *Kaha:wi*, Smith menjabat sebagai pejuang kata, yang menggunakan koreografi panggung untuk mendesak apakah cara pembelajaran dapat diarsipkan dalam wacana kolonialisasi (seperti Kristiani) dan juga diperdayakan untuk menunjukkan nilai moral pribumi meskipun dalam ceramah tentang tari kontemporer moderen.

Menyusun Kembali Jenis Kelamin

Konon katanya, tantangan terjelas yang terlihat dalam karya tersebut — yang digambarkan Smith sebagai sebuah penjelajahan tentang ‘kekuatan feminin dan kesuburan’ wanita (2004: 13) — menyuguhkan sejarah kebudayaan suku asli seiring dengan kerugian yang terdapat pada latar depan gairah seksualitas dan kesuburan wanita Haudenosaunee. Ikatan erotis *Kaha:wi* dengan seksualitas secara jelas menunjukkan efek klasifikasi jenis kelamin di masa kolonialisasi pada Haudenosaunee dan masyarakat suku asli lainnya, dan juga menunjukkan cara kolonialisasi mempengaruhi pengertian tradisional tentang jenis kelamin dan keseimbangannya. Smith mencatat bahwa dalam kebudayaan Haudenosaunee, wanita itu kuat dan berkuasa, dan mereka selalu dirayakan. Kebudayaan Haudenosaunee mengikuti garis ibu (matrilineal) dan mengharuskan pengantin pria tinggal dengan komunitas sang pengantin wanita (matrilokal); secara tradisional, wanita memiliki tanah, dan klan dari ibu membentuk sebuah dewan

yang dikenal oleh para ilmuwan ‘akan ada beberapa pria terpilih yang akan memegang posisi atau kekuasaan pada dewan pendukung [...]. Jika pada suatu waktu, terdapat anggota dewan pria tertentu yang mendapatkan posisi atau melaksanakan kebijakan yang dipersepsikan oleh para wanita dan berlawanan dengan publik, maka masing-masing dari klan ibunya harus menjaga hak untuk menggantikan mereka’ (Jaimes dan Halsey, 1992: 317). Namun, Smith menulis, ‘Dalam masyarakat kontemporer Barat masa kini, wanita menanggung kedudukan yang tidak setara jika dibandingkan dengan pria[...]’ (2004: 33). Meskipun begitu, Smith menambahkan, ‘Bahkan setelah 500 tahun masa kolonisasi, kekuatan wanita dalam masyarakat Iroquoian tetap ada’ (32). *Kaha:wi*, kemudian, ‘mengesahkan, merayakan, dan memperbaharui semangat kewanitaan dan kehadiran feminisme dalam bumi ini. *Kaha:wi* mengakui dan membagikan cerita tentang peran wanita dalam kelanjutan kehidupan untuk generasi mendatang’ (2004: 33).

Ketika saya menunjukkan DVD *Kaha:wi* pada murid-murid saya mereka tidak menyadari adanya adegan sensual di dalamnya. Hal ini terjadi dikarenakan penonton tari kontemporer modern tidak dilatih untuk mengetahui seksualitas dari sentuhan dan gerakan tubuh sesama para penari (mengetahui tarian sensual tidak umum dalam tradisi tari modern) (Foster, 2001: 147-208). Dengan kata lain karya tersebut membuka pintu menuju tari modern tarian oriental. Yang difokuskan oleh Smith adalah perayaan kekuasaan seksual dan erotis para wanita.

Pandangan kedua dan refleksi dari karya tersebut bersifat sensual dan erotis. Smith menjelaskan bahwa mengakui seksualitas wanita sebagai bagian dari

Kaha:wi itu penting untuknya karena ‘wanita suku asli digambarkan dalam dua cara — sebagai wanita Indian, wanita tua aseksual — bukan manusia, pada dasarnya tidak mempunyai kualitas sebagai manusia dan tidak mempunyai kepemilikan atas tubuh mereka sendiri. Orang-orang Eropa sangatlah terkejut saat mengetahui jika wanita Haudenosaunee sangatlah kuat dan anak-anak mereka diistimewakan.’ Secara alternatif, wanita pribumi digambarkan sebagai sesuatu yang gelap, eksotis, dan secara erotis dapat digunakan — khususnya untuk para lelaki kulit putih. Pertunjukan tersebut tidak bercerita tentang erotisme wanita Haudenosaunee, melainkan perwujudan dari cara pembelajaran Haudenosaunee.

Turner menulis bahwa dorongan tersebut bukanlah kesadaran lintas budaya. ‘Apa yang harus diingat adalah keinginan untuk menjelaskan diri kita sendiri pada budaya yang dominan muncul terutama untuk alasan politik dan secara sekunder dari hasrat untuk mendapatkan semacam pemahaman lintas budaya yang berharga tentang filosofi pribumi’ (2006: 72). Dinamika yang sama muncul juga dalam *Kaha:wi*. Latar depan karya tentang erotik dan seksualitas wanita dicakup dan ditampilkan, bukan untuk merangsang para penonton, melainkan sebagai integral untuk menyeimbangkan apa yang telah dihancurkan oleh patriarkis kolonialisme.

Apa yang menjadi fokus *Kaha:wi* dalam pemberian nama wanita secara langsung menggeser dorongan kolonialis dan patriarki, sama seperti cara mereka menjaga pandangan dunia terhadap Haudenosaunee. Mereka memberi nama sang bayi dengan nama neneknya, bukan sang ayah. Feminist pasca kolonial, Anne McClintock, yang juga menggambar Luce Irigaray, menceritakan

kembali bagaimana pria berkeras pada ‘nama adalah warisan,’ ‘anak laki-laki dengan nama yang sama dengan nama sang ayah,’ mengisyaratkan minat para pria terhadap peran besar wanita pada masa kehamilan. McClintock lalu menghubungkan desakan pria tentang warisan dengan ‘pemberian nama’ kerajaan yang cemerlang pada daratan baru (McClintock, 1995: 29).¹⁰ Pokok dari Kaha:wi — yang berasal dari bahasa Mohawk, yang memiliki arti ‘ia (perempuan) membawa’ (yang mana adalah nama rombongan tari milik Smith, juga nama nenek dan anak perempuannya) menempatkan kreativitas wanita, lembaga kehamilan, baik secara artistik maupun reproduktif, sebagai pusatnya. Maka dari itu, hal tersebut menolak patrimoni dan analoginya lewat tarian pribuminya.

Smith mencatat bahwa fokus pada wanita sebagai orang yang melahirkan anak dan cerita dari tarian tersebut tentang perayaan kelahiran tidak dapat dijejerkan dengan apa yang terjadi pada masa kini. Namun, dari sudut pandang Haudenosaunee, fokus tersebut penting adanya — baik secara budaya maupun politik, memberikan ancaman pembantaian pada suku pribumi (‘untuk pelestarian budaya, kau harus berhubungan seksual, harus ada pria dan wanita [...] hal tersebut menjadi teka-teki, jika Anda ingin mengabadikan hidup’). Beliau menyatakan bahwa komunitasnya selalu menganut ‘prokreasi’ (menjadi ayah). ‘Dalam keluargaku, kami merayakan para wanita, karena mereka adalah makhluk hidup yang hebat, kami mendapatkan anugerah yang luar biasa karena diciptakan seperti ini. Masyarakat dalam komunitas kami masih mempercayai hal tersebut.’ Keluarga beliau menyambut dengan gembira kelahiran putrinya, karena anugerah yang dibawa oleh wanita dalam budaya dan pemahaman Haudenosaunee.

Meskipun *Kaha:wi* merayakan pentingnya kemampuan wanita dalam melahirkan, koreografinya juga mendukung kedudukan lain dari kegembiraan, kekuatan, dan kekuasaan. Hal tersebut juga merayakan gairah seksual pria (penari pria dalam duet cinta juga sama erotisnya dengan sang penari wanita), dan juga fisik, kasih sayang dan hubungan erotis antara para wanita, yang menari bersama dalam jumlah besar: para dukun beranak yang datang dari empat penjuru, hubungan sang ibu dengan sang nenek dan penjagaan dan kasih sayang sang ibu pada anak perempuannya.

Berkomentar tentang Arsip II

Pada bulan Februari tahun 2006, sekumpulan besar dari para demonstran *Six Nations* menduduki teritori di Caledonia, di daerah Haldimand, dan menolak untuk pergi. Permasalahannya adalah bagaimana pemerintah provinsi tersebut menjual tanah tersebut pada perusahaan Amerika yang akan membangun kompleks perumahan di lokasi tersebut. Hal tersebut terjadi dalam kekerasan oleh undang-undang pemerintah Kanada yang melarang penjualan atau penyewaan teritori yang ada di tanah berklaim. Protes dan barikade dilayangkan pada pemerintah provinsi untuk mengambil alih semua kekayaan dari pengembang tanah pada bulan Juni; terdapat debat legal dan diskusi pada permasalahan tersebut.¹¹

Sementara itu *Kaha:wi* menggunakan koreografi panggung sebagai sarana untuk menyatakan semangat dan ketekunan yang terus menerus ada dari cara pembelajaran Haudenosaunee dan keseimbangan pemahaman (termasuk juga keseimbangan jenis kelamin); hal tersebut memanfaatkan hal yang menjadi

kerangka kolonialis (tari modern, panggung teater kuno, museum) dalam cara yang mendesak pandangan pribumi, termasuk kepentingan lisan, pertunjukan, dan cara yang terkandung dalam pembelajaran dan penyampaian. Tarian tersebut menjadi ajang di mana semua unsur menjadi satu, baik dari segi isi dan partisipasinya.

Pertunjukan *Kaha:wi* di Museum Nasional Amerika Indian tidak terlalu menekankan hal-hal sejarah seperti layaknya apa yang ada di dalam museum tersebut. NMAI, yang dibuka pada tahun 2004, dirancang lebih dari 10 tahun dengan hubungan aktif dengan masyarakat suku asli (Blue Spurge, 2004: 19). Keinginan dalam pembuatan museum tersebut didasari oleh pemikiran yang fokus pada kreativitas dan kebudayaan di bumi, yang memungkinkan masyarakat suku asli terlihat sebagai ‘kebudayaan dan komunitas yang sangat hidup kali ini,’ dari pada membangun sebuah museum yang berisi ‘artefak’ dan dokumentasi kolonialisasi (West in Blue Spurge, 2004: 56).

Kaha:wi menunjukkan bagaimana tubuh pribumi menghidupkan himne Kristiani. Tarian tersebut menghidupkan arsip atau pertunjukan tersebut membuat animasi yang ada menjadi lebih jelas.

Dunia Baru untuk Tarian

Kaha:wi turut campur dalam pelaksanaan ‘tari dunia’, pada bagian penggunaan tradisi tari modern dan tradisional untuk menunjukkan ideologi dan epistemologi (filsafat hal asal) dari Haudenosaunee sebagai sesuatu yang kontemporer, bergairah, efektif, dan meluas. Hubungan sejarah tari dengan tari

pribumi secara khas memetakan cerita tentang penyusutan dan kerugian. Kerap kali, jika tari ‘Amerika India’ atau ‘suku asli amerika’ termasuk dalam buku pelajaran ‘sejarah tari’ atau ‘tarian dunia’, hal tersebut akan muncul menjadi terbatas dengan waktu atau jika kontemporer terbatas oleh acara pertemuan *Plains-based*. Dalam silabus, tarian pribumi dijelaskan selama kurang lebih dua minggu.¹²

Dalam pemikiran yang lebih luas, tarian milik Smith dan sejarah dan cerita kontemporer pribumi yang terhubung dengan tari kontemporer juga turut campur dalam pelaksanaan — penduniaan tari — dengan cara mendekonstruksi arsip, baik dari museum tradisional, dan ‘tari dunia’ sebagai praktiknya.

Dengan memproduksi *Kaha:wi* dan tarian lainnya, NMAI tidak hanya marah pada kebenaran tentang penjalinan objek-objek yang terkumpul di belakang kaca, tetapi juga menyediakan cara untuk bertanya tentang hak untuk bergabung dengan ‘tari dunia’ dengan cara mengumpulkan katalog tentang hal tersebut yang sekiranya dapat dikenal oleh pengunjung festival. Hal tersebut memancing perhatian untuk memahami tari dengan cara melihat jalinan tubuh dan hubungannya pada tarian satu sama lain.

Konsentrasi *Kaha:wi* pada pengalaman penjelmaan wanita dengan hubungan spiritual menguatkan budaya Haudenosaunee dalam perjanjian dengan lembaga kolonisasi (seperti perjanjian, sejarah linear, himne kristiani, tari modern). Dengan menggali sesuatu yang kebarat-baratan dalam hal pemusikan (himpne) dan dalam tarian (tari modern) (keduanya melekat kuat dengan ideologi

dan kontribusi dari masyarakat pribumi dan masyarakat non Eropa) sebagai sarana yang mengartikulasi pandangan pribumi dan tujuan politik pribumi selanjutnya, karya tersebut memanfaatkan kekuatan dari arsip tersebut dan dari apa yang telah diabadikan dalam kaca, dan menyebarkan hal tersebut untuk pergerakan melawan kolonialisme dianggap sukses di Amerika Utara.

Catatan

1. Persekutuan Haudenosaunee, yang juga diketahui sebagai *Six Nations* atau persekutuan Iroquois, meliputi Bangsa Seneca, Cayuga, Onondaga, Oneida, Mohawk, dan Tuscarora.
2. Tiga referensi cerita Haudenosaunee tentang Pohon Surgawi menerangi langit di dunia, dari mana Wanita Langit turun ke bumi. Rancangan pada pohon-pohon dan yang lainnya di atas panggung menggambarkan garis dua-liku Haudenosaunee (Parker, 1912: 608-20).
3. Buku kecil dengan 64 halaman ini tersedia di <http://www.sixnations.ca/LandClaimsUpdate.htm> dan <http://www.sixnations.ca/Nov3ClaimsBooklet.pdf>
4. Kunjungi <http://www.sixnations.ca/FAQS.pdf>, hal. 1; 5 April, 2006 bulletin tentang Dewan Terpilih *Six Nations*, Perkembangan Terkini Komunitas Gugatan Tanah.
5. Selain yang dicatat, seluruh kutipan diambil dari wawancara, 26 Januari 2007, Museum Nasional Amerika Indian, Washington DC.
6. Smith menulis, ‘Sebagai pecipta *Kaha:wi*, saya ingin mengabadikan intisari dan gairah dari estetika tradisional Iroquoian, termasuk nada dari suara yang tercipta, suara kaki di atas panggung, dan keringanan tubuh pada ruang, emosi dari seluruh panca indera pada dunia nyata, dan tentu saja hubungan dengan dimensi “lain” (2004: 40).
7. Smith tidak secara spesifik melatih teknik ‘tari modern’; latar belakang tarinya adalah ballet (beliau masuk Sekolah Ballet Nasional Kanada dari tahun 1982-1988) dan tari pribumi (termasuk Program Tari Aborigin di *Banff Centre* di Kanada dari tahun 1997-2001). Dalam mencatat pendekatan ‘tari modern’ menjadi gerakan untuk karyanya, saya memberi referensi apa yang dianggap menjadi elemen tari ‘kontemporer’, berkembang dalam suatu bagian yang ke luar dari kosakata tari modern dan kebiasaan grafis, dan terhubung dengan cerita yang ada.
8. Dalam thesis MA-nya (2004: 22), Smith mengutip D. George-Kanentillo (2000: 92-4), yang menulis: ‘Bangsa Iroquois akan menyatakan bahwa ‘alam baka’ itu ada, dan orang yang kita cintai menunggu kita di sana. Mereka setuju bahwa ketika seseorang meninggal dunia, akan ada kejadian bahwa orang tersebut dilepaskan ke dalam cahaya yang sangat kuat. Mereka berkata bahwa roh kita adalah bagian dari seluruh Ilahi, yang diberikan pada kita sebagai manusia tetapi hanya sesaat, dan kita harus mengalami hidup di planet ini sebelum pindah ke realita berikutnya, yang pada akhirnya akan berujung di pusat yang tiada lain adalah kumpulan semua makhluk, di tempat Sang Pencipta.’ Smith juga medeskripsikan kematian neneknya, dan mengutip pengalaman Leigh Smith (ibunya)

tentang hal tersebut: ‘Beliiiau selalu berkata pada kami bahwa pada akhirnya akan ada seseorang yang datang padamu dan mengajakmu untuk pergi ke dunia lain [...] kamu dapat melihat jiwanya terangkat perlahan-lahan, terlepas dan perlahan-lahan pula pergi [...] tidak ada yang dapat kau lakukan kecuali membiarkannya pergi’ (2004: 21).

9. Sebuah efek yang sulit dianalisa tetapi menarik pada tantangan pada konsepsi linear oleh waktu dan sejarah terdapat pada penyusunan ulang ideologi Kristiani yang ada di dalamnya. Banyak ahli filsafat dan ahli teori yang telah secara terpaksa menulis konseptualisasi Kristiani berdasarkan gagasan yang ‘tidak menuruti perintah agama’ tentang waktu yang terus-menerus dan sejajar, dan membangun gagasan modern dalam sejarah. Hubungan *Kaha:wi* dengan gagasan tentang waktu yang terus berputar tidak seketika menolak Kristiani, melainkan, hal tersebut menjalin ritme alternatif dan nada yang ada di dalamnya.
10. Terima kasih kepada Michelle Raheja atas referensi dan diskusi tentang hal ini.
11. Masalah ini sangat rumit untuk dijelaskan di sini, untuk info lebih lengkapnya, silahkan kunjungi <http://www.sixnations.ca/CourtDecisionDec14.pdf>
12. Sisipan tersebut menyuguhkan kesadaran akan sejarah dan latian yang terus-menerus akan tarian pribumi dari Amerika Utara kepada para murid — terutama saat mengajar di festival powwow (upacara penduduk Indian di Amerika Utara yang meliputi pesta besar-besaran dan menari) di mana para murid dapat mengerti lebih jauh tentang hal-hal pribumi yang ada. Tetapi, batasan pada pendekatan berikut terlihat jelas. Walaupun tarian ‘Ular’ dan ‘Setan’ didiskusikan sebagai tarian yang tetap ada sampai sekarang, sisipan foto bersejarah dan lukisan dinding batu membuat mereka berada di masa lalu, seiring dengan diabadikannya ritual tarian ‘primitif’ dan eksotis, para penonton modern pun akan terkesima dibuatnya. Dan lewat festival powwow lah identitas Indian yang ada dipertunjukkan.

3

Bacaan ‘Material’ mengenai Tubuh Penari Bharata Natyam: Kemungkinan dari ‘Penonton Tanpa Aturan’

Priya Srinivasan

Bab ini mengalir maju dan mundur antara membaca pertunjukan panggung tubuh Bharata Natyam, tugasnya di dalam dan luar panggung, dan mempelajari perlengkapan material yang mengembangkan tubuh dengan simbolik, ritual, budaya, dan kekuatan fisiknya.¹ Bacaan materialis tentang tubuh Bharata Natyam yang telah dilokalisasikan dalam pertunjukan ini mengungkapkan usahanya dalam hal sejarah, etnografi, dan wacana kritik global yang spesifik. Sebagai asisten dalam analisis ini, saya menawarkan gagasan mengenai ‘penonton tanpa aturan’, suatu keberadaan jasmaniah yang secara kritis berhubungan erat dengan tubuh wanita yang sedang menari dan mampu melihat banyaknya dan pertunjukan material bahkan sembari memperhitungkan keindahan estetikanya. Saya berpaling pada etnografi feminis, dan secara khusus pada perhatian-perhatian mengenai feminis di dunia ketiga, dengan tujuan untuk memberi bayangan mengenai para penonton tanpa aturan sebagai seseorang yang bekerja melalui pandangan nasionalis, Orientalis, dan pembicaraan-pembicaraan patriartikal yang terserap dalam tubuh penari wanita Bharata Natyam di panggung dan lalu mampu untuk melihat lebih jauh dari hal-hal tersebut untuk memperhitungkan banyaknya sejarah mengenai aliran dan dominasi kapital.²

Tulisan-tulisan yang mendeskripsikan pertunjukan tari Bharata Natyam dalam konteks Eropa-Amerika seringkali fokus pada lapisan material yang menutupi tubuh yang menari – bisa sari, perhiasan, riasan, hiasan rambut, atau

bel.3 Barang-barang ini diperlakukan sebagai objek-objek utama yang terpisah dari praktik pertunjukan utama secara keseluruhan. Tubuh yang menari Bharata Natyam hingga diartikan secara berlebihan oleh lapisan-lapisan mencolok dan aksesoris eksotis berlebihan yang mengalihkan kritikus tari dan peneliti dari fokus terhadap ‘teknik’ yang selamanya tetap sulit untuk diakses. Bacaan-bacaan tubuh Bharata Natyam semacam itu menempatkannya pada posisi berlawanan dengan bagian utama modern dan post-modern yang menari di mana yang terakhir menekankan sedikitnya kostum dan mengutamakan hal ‘natural’, yang tentu saja teknik bisa dikembangkan, analisa, dan dibedah tanpa adanya gangguan-gangguan lain. Titik fokus pada lapisan-lapisan pakaian dan kain yang mencuri perhatian turut ambil bagian pada bacaan tentang nasionalis dan Orientalis tentang tubuh Bharata Natyam. Berikutnya, para penonton tanpa aturan tersebut melihat lapisan-lapisan tersebut secara berbeda dan pendekatan pada hambatan-hambatan jasmani tersebut sebagai penopang tubuh Bharata Natyam, yang di dalam sari, perhiasan-perhiasan, benda-benda, teknik, tubuh, pidato, tidak dapat dipisahkan dari pertunjukan.

Biner yang tampak tercipta antara tubuh dan objek-objek yang melapisinya juga ikut andil untuk menyembunyikan usaha-usaha yang juga ada dalam pertunjukan. Saya berpendapat dalam bab ini bahwa hal ini penting untuk menghargai dan mengevaluasi usaha sang penari yang menciptakan tubuh yang menari daripada memisahkan atau menutupinya. Dalam usaha tarian, tubuh yang menari sebagai komoditi tidak bisa dipisahkan dari tujuan penciptaannya. Namun bisa saja objek-objek yang membangun tubuh ini terlihat telah memuja hidup

mereka masing-masing. Saya mencoba untuk mengusut objek-objek tersebut bukan sebagai pemujaan, tetapi sebagai suatu wujud yang memiliki materi hidup dan melekat dalam usaha manusia. Saya memberi perhatian pada penampakan pertemuan-pertemuan kelas yang membantu membentuk tubuh wanita India penari Bharata Natyam.⁴ Pada era setelah kemerdekaan India, praktik Bharata Natyam didominasi oleh wanita-wanita kelas menengah dan kasta atas. Beasiswa para pendahulu Bharata Natyam dalam bentuk *sadir* seperti yang dilakukan oleh devadasi telah merebak sejak 1980an, dan membantu kami untuk memperhitungkan perbedaan-perbedaan kasta.⁵ Hal-hal yang tidak terlalu sering dipermasalahkan adalah perbedaan-perbedaan kelas dalam relasinya dengan kapital global yang baru-baru ini membuat dan menstabilisasi praktiknya baik di India maupun di diaspora. Sebagai contoh, terdapat beberapa diskusi-diskusi penting yang menganalisa laju kapital global antara India dan Amerika Serikat dihasilkan oleh Bharata Natyam. Bab ini menyoroti beberapa perihal dari isu tersebut dan menawarkan pandangan-pandangan pada pembagian usaha, kapital, objek, tubuh individu, dan tubuh bersama yang membentuk penampil Bharata Natyam.

Meskipun biasanya berupa penampilan solo, Bharata Natyam layak mendapat perhatian lebih sebagai hasil dari usaha beberapa tubuh, teknik, dan objek material yang membentuk tubuh di panggung. Keringat, dan, terkadang, darah yang ke luar dari tubuh penari dalam pertunjukan membekas jelas pada sari yang membungkus tubuh. Sari dan teknologi hasil usaha tangan yang mencerminkan caranya ditenun,⁶ dijual, dipakai, dan ditampilkan, bekerja

bersama budaya dan ekonomi kapital yang bekasnya tercetak kembali pada tubuh penari. Tubuh penari Bharata Natyam di panggung hingga tidak bisa dipelajari dalam isolasi dan harus dipahami secara kontekstual dalam cakupan national dan diaspora, sesuai yang telah tertanam dalam konteks lokal dan global, tapi yang mana masing-masing sangat berbeda.

Untuk menyampaikan argumen ini, saya meminjam dari struktur varnam, seringkali sebagai bagian utama dalam pertunjukan Bharata Natyam. Varnam mengantarkan sang penari dan penonton secara imajinatif pada tempat-tempat berbeda, untuk merasakan subyektivitas tubuh yang berbeda, seringkali melalui beberapa bagian interupsi dalam struktur tari. Hal ini mengkombinasikan bagian tari berirama abstrak yang diputus oleh bagian tekstual mimetik. Sang penari memulai dengan mengeksekusi bagian ritme kompleks yang dikenal sebagai *jathi*, lalu memotongnya dengan menyampaikan sebaris bacaan dinyanyikan dengan musik yang diulang beberapa kali melalui *abhinaya* pantomim, gerak tubuh, dan emosi ekspresif. Meskipun bacaannya diulang-ulang, sang penari mengimprovisasi sejumlah skenario untuk memahami isi teks dengan mengambil posisi sebagai karakter yang berbeda-beda, membangkitkan kualitas emosional, atau dengan mendeskripsikan suatu keadaan atau kejadian. Para penonton pun akan terbawa pada banyak tempat hanya dalam waktu singkat. Sekali sang penari telah mengeksplorasi satu baris pada teks sesuai dengan kepuasannya, ia dengan cepat berpindah pada dua bagian *jathi*. Ia kemudian kembali pada baris yang lain yang kembali mengalihkan para penonton untuk memfokuskan diri pada improvisasi mimiknya. Ia mengulang metode ini selama 3 kali dan memulai

bagian kedua setengah dari penampilan tersebut dengan ritme dan bagian-bagian lain secara lebih cepat. Bagi beberapa penonton, perpindahan dari gerakan lambat, *abhinaya* secara deskriptif menuju bagian cepat dari *jathi* bisa terlihat mendadak. Bagi yang lain, perpindahannya terlihat mengalir, mengantarkan mereka untuk bertualang dari tempat, keadaan, atau subjek pada bayangan mereka secara mulus. Saya berusaha sebaik mungkin melalui tulisan saya untuk menghitung gerakan-gerakan dalam eksekusi tarian yang nyata melalui alat interupsi dan transportasi.

Saya menguji tubuh Bharata Natyam di panggung dengan memposisikan diri sebagai penonton tanpa aturan yang mendapatkan kepuasan melalui cara pandang kritis pada sesuatu yang tidak dipandang sebagai penampilan ‘ideal’. Para penonton tanpa aturan ini juga merupakan etnografi dari penampilan feminis di dunia ketiga yang tidak mendapatkan sikap aktif dan justru berpindah pada aksi nyata. Jauh dari *rasika* (penonton ideal) pada pengetahuan kebudayaan teatral India yang beroperasi dari kebijakan bersama tentang tari, sejarah, praktik, dan bentuk, para penonton ideal pada abad ke-21 ada suatu subjek yang bagiannya sudah ditetapkan dan dipaksakan untuk menyesuaikan diri dengan perbaikan nasionalis tentang budaya, sejarah, dan politik. *Rasika* di era abad ke-21 bekerja bersama perekonomian yang didambakan, dan digunakan oleh, tubuh penari Bharata Natyam, dipersiapkan oleh kerangka kapital. Pandangan nasional/global abad ke-21 dalam cakupan geografi nasional dan diaspora memakan tubuh penari wanita India di panggung, melatih tatapan patriartikal dan heteroseksual disaat tubuh’nya’ berubah menjadi mati, atau setidaknya tergantung dalam keadaan penuh pertimbangan oleh wacana kekuasaan yang ada. Sang penari, pada

bagiannya, bekerja secara aktif pada panggung global untuk menyembunyikan penulisan ulang sejarah tari secara nasionalis dan membuat beberapa pengorbanan melalui tubuhnya sendiri untuk meraihnya. Di saat yang bersamaan, ia mencoba untuk berusaha menutupi banyaknya bagian dan sejarah-sejarahnya yang telah membantu pembuatan pertunjukannya. Para penonton tanpa aturan berdiri di posisi subjek yang menuntut panggilan tindakan langsung. ‘Dia’ bergerak di antara posisi dan pandangan-pandangan berbeda untuk bersenang-senang, mengkritik, menyejajarkan, mengkonstruksi ulang, dan ikut serta berpartisipasi dalam pertunjukan. Gerakan penonton tanpa aturan tidaklah spektakuler; pandangan ini lebih minimalis, terkadang tidak disadari, terkadang penuh siasat, tapi hal ini meninggalkan dirinya dengan tanda-tanda jasmaniah di tubuhnya dan lalu mengubahnya.

Sari yang Penuh Keringat

Saat Mallika, seorang pseudonim, tampil di panggung Music Academy di Mylapore pada malam margazhi⁷ tahun 2005, saat itu dingin dan lembab di Chennai. Festival musik klasik dan tari tahunan penuh dengan tarian, dan auditorium besar tersebut dipenuhi oleh 200 orang yang, alih-alih dari cuaca dingin dan hujan yang tidak seperti biasanya, penuh dengan spekulasi untuk melihat tarian yang terkenal ini. Saya di sana untuk menyaksikan penampilannya di Chennai karena saya melewati tur konser terakhirnya di Amerika Serikat, di mana dia telah tampil di lebih dari 20 kota dalam waktu kurang dari 2 bulan. Nenek saya bersedia menemani saya ke pertunjukan di hari itu dan bersorak-sorak saat Mallika memasuki panggung. Saya sibuk mencari penolak nyamuk dan

melewatkan sambutan meriah yang diterimanya sampai nenek saya mengatakan *adaada*.⁸ Saya menengadah dan melihat Mallika, yang tentu saja sangat menarik, berkilauan dengan kostum dan perhiasannya yang sederhana namun elegan. Ia mengenakan sari berwarna pink tua dengan blus ungu yang cocok dengan *pallunya*, perhiasan kuil menghiasi kepala, telinga, leher, dan pergelangan tangannya, dan tentu saja 5 baris bel kecil di pergelangan kakinya.

Mallika berjalan ke depan panggung dan memposisikan dirinya tepat di tengah-tengah bersamaan dengan tempo dari *mridangam* dan suara dari alpina carnatic vokalis pada (haunting raga) Bowli.⁹ Dia mengangkat tangannya ke atas kepala, memberi hormat pada penonton dengan telapak tangan yang terkatup lalu memulai pertunjukannya. Mallika memulai dengan suatu bagian yang ditujukan untuk Dewa Siwa. Tepukan pada kakinya dengan ritme tepat dan sempurna, *mudras* yang terbentuk dengan sangat cantik, bentuk tangan dan tubuh yang terlihat jelas, dan keputusannya untuk hanya menampilkan *nritta* dan *sahityam*, seluruhnya membuat bagian pertama cukup mengagumkan.¹⁰ Alih-alih menerjemahkan teks vokalis melalui ekspresi dramatis untuk menjelaskan berbagai kemampuan Dewa Siwa, dia lebih memilih untuk melukiskannya melalui *nritta* candi di mana Dewa Siwa berada. Dengan keadaan setinggi dada, tangan kanannya membentuk *shikhara mudra* yang menggambarkan kelamin lingam Siwa, dengan 4 jari tertutup rapat ke dalam seperti tinju namun dengan jempol terangkat ke atas, dan tangan kirinya diam dengan bentuk *pataka* yang sederhana, dengan 4 jari terbuka ke luar dan jempol yang diteuk dengan rapi di sebelahnya. Gerakan ini belum cukup untuk dijadikan petunjuk lokasi candi. Di saat dia

menggambarkan merak dengan gerakan mayuralah menjadi jelas bahwa candi yang dimaksudnya adalah Candi Kapaleeswarar di jalan Mylapore. Sebagai penonton kami dihantarkan menuju tempatnya. Sambil membayangkan diri kami di dalam candi, kami bisa melihat sang penari membawa dirinya pada lingam Siwa.

Penampilannya merupakan penampilan yang penuh dengan keindahan dan kehebatan luar biasa. Bahkan cara ia memegang mudrasnya, dengan sesuatu sesederhana *shikhara hasta*, melukiskan keindahan elegan yang sempurna dan kekuatan. Tidak ada kesangsian sama sekali setelah menit-menit awal penampilannya bahwa koreografi Mallika akan berjalan dengan sukses. Gerakannya yang mulus sangat memukau hingga para kritikus tari menulisnya di kemudian hari sebagai '*anga suddha* yang sempurna!'. Untuk menciptakan *anga suddha*, kesucian tubuh, kejelasan bentuk tubuh, gerakan, formasi, ritme, dan gerakan sangat dibutuhkan. Juga dipahami bahwa dalam suatu pertunjukan dibutuhkan ketukan kaki yang tepat pada dataran, melalui ritme yang teratur. Secara visual, hal ini juga berarti artikulasi pergerakan tangan mudras antara ritme, antara ketukan, antara teks, dan antara lagu. Cara sang penari tampil, berpakaian rapi dengan sarinya, dengan rambut terikat ke belakang dan dengan wajah dan tubuh menari perut dalam tariannya juga merupakan kontribusi utama pada *anga suddha*. Untuk kritikus tari dan banyak penonton di antara kami, Mallika terlihat sebagai gambaran *anga suddha*. Nenek saya dan beberapa penonton di sekitar kami menunjukkan apresiasi mereka secara terang-terangan

dan lantang, bergantian antara *adaada*, *cha cha cha*, *aaaha*, *ohooo*, dan sebagainya.

Meskipun begitu, saya merasa sebagai penggemar yang gagal, dan setelah 5-6 menit pertama di bagian tersebut pikiran saya berkelana. Saya membiarkan koreografinya menghantarkan mental saya ke lokasi candi sang dewa, namun pikiran/tubuh saya tidak ingin terus berada di sana. Selama beberapa tahun, saya mendapati diri saya tidak bisa berkonstentrasi pada konser-konser tari, terutama pertunjukan-pertunjukan tunggal Bharata Natyam. Pikiran-pikiran saya bisa terbagi ke banyak hal tapi malam ini saya memikirkan bekas keringat pada sari Mallika dan banyak hal yang biasanya tidak diperhitungkan pada penari Bharata Natyam ‘ideal’. Mungkin saja saya menyadarinya karena tubuh saya sendiri, alih-alih karena malam yang dingin, mulai berkeringat di daerah-daerah janggal. Kipas angin di langit-langit tidak dapat mendinginkan saya dan ruangan auditorium tidak ber-AC. Saya dapat merasakan rasa panas menjalar tubuh saya dan menyebabkan adanya keringat sebesar jagung meskipun saya tidak banyak bergerak. Mallika, di sisi lain, bergerak ke seluruh sisi panggung, maka saya menjadi penasaran bagaimana dan di bagian mana tubuhnya berkeringat. Meskipun Mallika pasti berkeringat (dalam-dalam/sepenuhnya), dan bekas-bekas dari bagian tersembunyi mulai terlihat saat bagian-bagian gelap terlihat dari kulit ketiaknyanya dan membekas di blusnyanya. Setiap saat ia mengangkat tangan, di situ terlihat bekasnya oleh kami semua. Butiran-butiran keringat berubah menjadi aliran kecil dan mengalir dari leher dan punggungnya, meninggalkan bekas gelap di sari suternya. Saya yakin para penonton lain juga melihat hal tersebut, tapi

sebagian besar tidak menghiraukannya. Mereka telah setuju untuk berpartisipasi sebagai penonton yang ideal, maka mereka berpura-pura tidak melihat bekas-bekas keletihan sang penari tersebut.

Sutera kancheevaram yang indah tersebut kira-kira seharga sekitar 8000 hingga 10,000 rupee (US\$160-\$200 tergantung pada nilai tukar uang harian). Bagaimana caranya menghilangkan bekas gelap di kainnya? Akankah bagian tersebut meninggalkan bekas? Saya menduga kainnya merupakan jenis (dry-clean). Namun tubuhnya meninggalkan bekas-bekas tersembunyi dari usahanya. Tidak ada jenis dry-cleaning yang mampu menghilangkan bekas dari cairan tubuh. Betapa mahalnyanya harga yang harus dibayar! Ini jelas-jelas merupakan sari yang sangat mahal dan istimewa. Saya menduga-duga di mana dia membelinya. Meskipun itu mungkin saja dibeli di toko-toko besar penjual sari di Chennai, saya memutuskan mungkin saja ia membelinya di RASI (Toko Pusat Sutera Radha) North Mada Street, Mylapore. Keputusan ini kemungkinan dipengaruhi oleh kenyataan bahwa tadi pagi saya berada di toko tersebut, berbelanja untuk salah seorang teman, dan mungkin saja karena RASI seringkali membawa jenis sari-sari unik yang menarik para penari.¹²

Sari dan Konteks-Konteksnya

Bel-bel Kapaleeswarar kovil di North Mada Street berbunyi nyaring saat saya datang melalui 'auto', taksi beroda tiga, berhenti di depan pintu kuil pukul 10 pagi. Kuil tersebut membentuk struktur dasar pemukiman di area itu. Tangki air, dan kaki-kaki tambahan penting pada kuil tersebut, berada tepat di sebelahnya,

membentuk sebuah persegi. Berbagai bazaar, toko, dan rumah berada sejajar dengan persegi tersebut. Di sisi lain kuil tersebut terletak toko sari RASI.

Meskipun saya sudah meminta untuk diturunkan di toko RASI, untuk alasan yang sulit dijelaskan saya diturunkan di depan pintu kuil. Memutuskan bahwa hal tersebut merupakan takdir, atau mungkin saja karena toko RASI belum buka, saya masuk untuk melakukan darshan singkat sebelum berbelanja. Saya membayar supir auto cukup banyak karena telah mengantarkan saya ke sana tepat waktu dan ke luar dari mobil dengan hati-hati supaya tidak menginjak ujung sari pochampalli¹³ ungu tua saya. Saya lalu membeli bunga sebagai persembahan, membayar kepada wanita penjual Rs.20 (≈45 sen US) yang berlomba dengan paling tidak selusin vendor untuk menjualnya. Wangi melati dan tuberose membuat saya melayang saat saya berjalan ke ruangan pribadi bersamaan dengan saat pendeta memberikan ritual-ritual terakhir di pagi hari. Sang pemimpin doa menyanyikan lagu-lagu ritual untuk Dewa Kapaleeswarar (Siwa) yang digambarkan melalui patung berbentuk lingam (phallus) dan raganya seketika menghantui dan mengalihkan perhatian saya.

Saya bersandar pada salah satu balok batu hitam yang membentuk bagian dalam ruangan tersebut dan mendapati diri saya mencari melodi dari suara-suara dan devadasis yang telah menari di sini selama 250 tahun.¹⁴ Wanita-wanita ini merupakan penari, budayawan, keberadaan seksual, dan pendeta. Tugas-tugas mereka sebagai istri para dewa, menikah dengan para dewa-dewa kuil di mana mereka berlatih menari, memiliki arti spesifik di masa pra-kolonial di India. Pengertian-pengertian ini bertransformasi melalui kolonialisme Inggris,

nasionalisme India, dan para patriartikal pribumi untuk menghilangkan devadasi dari praktik-praktik ritualnya di kuil (Meduri, 1997). Hal ini sebagian karena kontradiksi antara keberadaan wanita sebagai sesosok seksual dan religius, dan sebagai subjek yang mengatur kapital dalam sistem matriartikal, tidak bisa diselesaikan. Nyatanya, nasionalisasi Bharata Natyam merupakan formasi post-kolonial yang berakibat pada disisihkannya para pekerja ritual devadasi yang tampil dengan konteks kebudayaan spesifik dan lalu diganti dengan tubuh kasta atas yang baru. Kapitalisme, kolonialisme, dan selanjutnya nasionalisme berpindah dari tangan ke tangan.

Mencoba untuk tidak melihat ke masa lalu terlalu jauh, saya memfokuskan diri pada awal-awal abad ke-20, menempatkan devadasis di pusat pikiran saya, para penari wanita yang telah menyucikan kuil ini sebelum mereka dipindahkan dari rumah Dewa/suami mereka. Apakah seorang devadasi pernah bersandar di dinding ini selama yang sedang saya lakukan sekarang? Telapak tangan saya menekan dinding untuk menopang tubuh, dan saya membayangkan apakah tangan seorang devadasi pernah berada di situ juga. Bisakah bekas keringatnya bercampur dengan milik saya di dinding ini? Saya membayangkan bagaimana ritual pertunjukan seorang devadasi untuk mengambil hati Dewa/suaminya melalui musik dan tari bisa berbeda dengan yang diperuntukkan untuk pendeta pria yang berdiri di depan saya. Secara khusus, yang menarik dari praktik ritual devadasi bagi saya adalah cara-cara yang dilakukan penari wanita untuk menggunakan tubuh dan raga wanitanya untuk melindungi suaminya/Dewa saat ia pergi dengan prosesi kuil. Tubuh devadasi selalu berda di antara mata16

penggemar berat yang mengikuti prosesi mengitari kuil. Wanita devadasi menggunakan seluruh tubuhnya sebagai persembahan dalam ritual, mengorbankan diri sepenuhnya untuk Dewa/suaminya melalui gerakan tarian. Dia telah mengorbankan tubuhnya berkali-kali untuk Dewa/suaminya. Ia merupakan seorang pemuja yang penuh pengabdian, yang paling istimewa, ditandai dengan usahanya yang tak berkesudahan kepada dewa. Pendeta pria di sini memastikan tubuhnya tidak berada di antara pemuja dan yang disembah. Alih-alih, ia berdiri di satu sisi, memastikan bahwa kami bisa melihat Dewa Kapaleeswarar dengan jelas. Saya ingat dengan detail Kersenboom pada seluk-beluk budaya devadasi, namun tetap saja saya tidak bisa berpindah dari ketertarikan saya pada keadaan jasmani yang menghasilkan keringat yang bercampur dan membekas dalam ritual sakral ini. Dinginnya batu mengembalikan saya pada kenyataan bahwa sepertinya tidak ada yang tertinggal dari tubuh wanita devadasi selain jarak yang telah mereka tempuh. Yang dipuja lingam Siwa berdiri dalam diam seakan tercengang akan kehilangan para istrinya, bahkan aliran susu, mentega, dan air yang mengalir sebagai pemujaan, atau mungkin untuk mengimbangi keadaan kehilangan kekuatan kehebatan phallusnya.

Sembari menunggu pemujaan pendeta pria selesai, saya mengamati sebuah patung kecil Thirugnana Sambanthar dan beberapa nayanmar¹⁷ lain di sisi kuil dan berpikir pada diri sendiri mungkin saja saya harus berdoa pada orang kudus ini untuk mengembalikan devadasis kembali ke kehidupan sekarang, seperti ia telah menghidupkan kembali wanita yang telah meninggal. Saya kemudian teringat pada suatu legenda yang sangat penting yang berhubungan dengan kuil

ini. Cerita mengatakan bahwa Thirugnana Sambanthar, seorang suci Saivite yang besar dari abad ke-18 setelah Masehi menghidupkan kembali wanita yang sudah mati, anak perempuan dari pemuja Dewa Siwa bernama Sivanesa Chettiar, di bawah tanah kuil. Suatu hari sang anak digigit ular kobra dan meninggal. Setelah mengkremasikan tubuh anaknya, Chettiar mengumpulkan abunya dan menyimpannya dalam sebuah kendi. Saat Thirugnana Sambanthar mengunjungi kuil ini dalam perjalanan ziarahnya di daerah ini, dia menanyakan Chettiar untuk membawa kendi berisi abu anaknya kepadanya. Saat orang suci itu memercikkan air dari tangki di kuil itu ke abu di dalam kendi, anak itu hidup kembali dan berjalan memasuki kuil. Setelah peristiwa kehidupan kembali yang penuh keajaiban, anak perempuan ini mempersembahkan dirinya untuk melayani Dewa Siwa dan menjadi devadasi di kuil ini. Doa macam apa yang harus saya daraskan untuk menghidupkan kembali para devadasi? Pengorbanan seperti apa yang harus saya perbuat untuk mendapatkan mereka kembali? Adakah pengorbanan yang bisa saya lakukan, dan apa hasil yang bisa saya dapatkan? Saat saya hampir menyelesaikan nostalgia saya, berdasarkan penyelidikan secara ahistorikal dan Orientalis, saya dihadiahi oleh ingatan akan Mylapore Gowri Ammal yang terkenal, di mana nama 'Mylapore' datag dari dedikasinya pada kuil.

Klaim Mylapore Gowri Ammal terhadap kemasyhuran tariannya datang saat Rukmini Devi Arundale mencarinya pada tahun 1986 untuk membantunya merekonstruksi bentuk *sadirnya* ke Bharata Natyam. Rukmini Devi datang ke Kuil Kapaleeswarar untuk bertanya pada seorang devadasi yang hebat untuk ikut dengannya ke Kalakshetra, 15 kilometer jauhnya di Besant Nagar, untuk

mengajarinya poin-poin yang lebih baik tentang *abhinaya*. Apa yang telah terjadi di dalam kuil? Bagaimana cara Rukmini Devi meyakinkan Gowri Ammal untuk membagikan pengetahuannya? Di tahun 1947 Gowri Ammal dan devadasi lain yang mendedikasikan diri mereka untuk kuil-kuil di seluruh India menyatakan bahwa mereka telah bercerai atau janda karena telah diambil oleh kuil dan Dewa/suami mereka. Namun di Chennai, selain ketiadaan tubuh-tubuh devadasi, budaya, ritual, dan area perkotaan yang mereka tinggali telah diisi oleh tubuh-tubuh lain. Para Brahmin wanita kelas menengah dan seringkali kelas atas telah mengambil alih bentuk-bentuk devadasi, menggantikan sari lokal yang lebih murah yang telah membungkus tubuh para devadasi dengan kanjeevaram modern mahal dari pusat sutera seperti RASI, Nalli, dan Kumaran.¹⁹ Pusat sari seperti RASI berkembang pesat di sebelah kuil.²⁰ Sang pendeta memberikan saya beberapa vibudhi, kumkum, chandanam, dan bunga melati saat saya terusir dari keramaian. Saya mengenakan kumkum merah di dahi saya di antara bindi, abu vibhudhi di atas bindi, menggosokkan pasta sandalwood kuning yang wangi pada leher dan meletakkan bunga melati di rambut saya. Jejak-jejak dari kuil dan pemberian dari dewa sekarang ada di tubuh saya secara ritual. Disucikan, ‘diberkati’, dan siap untuk berbelanja di toko sari, saya berjalan ke sana setelah beristirahat beberapa menit sesuai yang telah ditentukan di pintu depan kuil.

Koreografi Jempol

Berjalan sekitar 30 langkah, sebenarnya 35 langkah, karena saya harus melewati gundukan besar kotoran, saya sampai di RASI. Saya disambut oleh hembusan angin dingin saat pendingin ruangan dan kipas angin di RASI bekerja

dengan penuh. Biasanya toko ini memberikan rasa nyaman dari panasnya Chennai, tapi hari ini dingin dan saya mendapati rambut di tangan saya dan beberapa bagian lain tubuh saya bergidik karena dingin. Saya melewati angin dingin tersebut dan melangkah maju ke dalam pusat perbelanjaan sari. Saya disapa dengan hangat oleh si pemilik dan beberapa salesman yang mengenali saya dari tahun-tahun sebagai pembeli keperluan tari yang sudah saya lakukan. Saya diberikan ‘pelayanan istimewa’ yang hanya ditujukan untuk orang kaya atau terkenal. Sambil menyedap secangkir teh panas dan duduk dengan nyaman, saya diam-diam berterima kasih kepada guru tari saya yang telah memberikan saya status istimewa ini karena waktu-waktu yang telah dihabiskan bersama para murid tari di Australia. Saya ingat satu tahun kami membeli 75 sari sejumlah ber-rupee-rupee dan ribuan dollar!

Merasa cukup tenang dan segar, saya duduk di dekat bagian kanjeevaram. Mani, salah satu penjual RASI, melihat saya dan mulai memperlihatkan sari untuk saya amati. Saya tidak mengatakan permintaan saya, namun dengan cepat dan tanpa mendengar apapun, dengan gerakan kecil dari pinggulnya dan gerakan jempolnya, memperlihatkan satu susun kanjeevaram yang mengagumkan dalam warna aqua gemerlap dan oranye tua, venkatagiri berwarna kuning mustard, ikat hijau dan hitam dari Orissa, jamdhani biru melewati ungu, bandhani pola tie dye pink berlapis biru dari Gujarat, sutera Mysore merah tua, mangalagiri burgundi berlapis krem, benara merah dengan bingkai zardosi elegan, semua ditumpuk bersisian sehingga saya bisa membayangkan kemungkinan yang saya inginkan. Mani jelas-jelas merupakan ahli dalam menampilkan sari, dan ia pasti sudah

mengingat beberapa pembelian saya sebelumnya dan berpikir mungkin dia bisa mengerti selera saya sebelum saya mengatakan apa-apa. Penampilannya sangat mengesankan, dan saya terdiam karena kagum. Yang bisa saya lakukan selama beberapa waktu hanyalah menyentuh sari-sari tersebut dalam kekaguman dan merinding dengan tekstur bahan-bahannya.

Sekitar setengah jam kemudian saya tersadar dari lamunan saat merasakan gigitan nyamuk di betis kiri saya. Insting saya pertama kali adalah menggaruk bekas gigitannya dan saya hampir saja melakukannya saat saya tersadar saya sedang memegang jamdhani biru yang sangat indah dan mahal di tangan saya. Akan terlihat sangat jelek apabila saya tiba-tiba membungkukkan badan dan menggaruk bekas gigitan nyamuk di betis saya. Di manakah penolak nyamuk saya saat saya membutuhkannya? Gigitan nyamuk di Chennai cukup gatal, maka saya dengan tabah mengatur kembali ekspresi saya, bahkan tersenyum, menguasai tubuh saya supaya tidak menggaruk, dan kembali mengamati kanjeervaram layaknya seorang pembeli yang baik. Pada akhirnya, saya harus memberitahu Mani bahwa, sedihnya, saya datang untuk membeli satu sari, saat baru saja ia ingin memperlihatkan sari seharga Rs.4000 hingga Rs.6000 dengan warna yang dipesan oleh seorang gadis kecil. Saya menjelaskan bahwa ini untuk arangetram NRI22 dan dia langsung mengerti. Ia tersenyum masam dan megomentari pembelian saya belakangan ini. Ia pergi ke satu sudut area display dan mengambil beberapa potongan indah dan unik. Dengan hati-hati dan perlahan Mani memperlihatkan satu atau dua potongan dengan karakteristik luar biasa seperti bingkai-bingkai unik, desain bagian tubuh, dan warna. Meskipun tangannya yang

gelap terlihat terawat, jempolnya memiliki kuku yang panjang. Saya tidak bisa mengalihkan perhatian saya dari jempol-jempolnya yang tidak biasa tersebut. Mereka membuka bingkai sari, membuka staples yang mengikat bungkus sari, membagi dengan cepat antara panel kain sutera elegan lalu mulai menghaluskan bahan-bahannya. Jempol-jempolnya melakukan banyak pekerjaan dengan ritme yang konstan. Meskipun jarinya yang lain ikut membantu, jari-jari tersebut hanya membantu sebagai pemberat untuk mengatur bahan-bahannya. Jempolnya merupakan performer utama. Secara khusus kuku jempolnya melakukan tugas khusus untuk mengukur lapisan dan ketebalan bahan sari, terkadang diselipkan di antara lapisan-lapisannya untuk memisahkan material-material tersebut. Suatu duet seakan terlihat di mata saya saat Mani dengan tenang menggunakan jempol kanannya untuk mengukur sepanjang satu yard pada bingkai zari emas di sari untuk memperlihatkan pada saya pekerjaan luar biasa yang telah dilakukan untuk menyelesaikan desain tersebut, dan kukunya lalu akan menimbulkan suara garukan pelan. Jempol yang lain dengan bantuan telunjuk menahan lima yard bagian lain dari sarinya. Jari gelapnya lalu menjadi terlihat terang, membeku dalam waktu melawan bahan-bahan sutera gemerlapan biru, hijau, dan merah sampai sari berikutnya ditampilkan.

Gerakan-gerakan jempol Mani saat saya melihatnya dengan cepat membawa pikiran saya pada gambaran akan jempol yang rapuh. Saya mengingat para penenun India di pertengahan abad ke-19 yang jempolnya dipotong sehingga Perusahaan India Timur mampu memonopoli perdagangan dengan saudagar tekstil India di daerah tersebut.²³ Aksi jahat ini, bersama dengan perusakan yang

disengaja terhadap pabrik-pabrik asli India, menghancurkan teknologi para penenun dan ikut didorong oleh perdagangan tekstil Inggris yang lebih murah dan jelek yang pada akhirnya berujung pada hancurnya perekonomian India dan berikutnya mengarah pada kolonialisasi India. Kolonialisasi India ini, bersama dengan suatu susunan pidato-pidato rumit, membawa kehancuran para devadasi dan praktik budaya mereka. Saat M. K. Gandhi memulai hasil terkenalnya ‘Hentikan Gerakan India’ untuk membersihkan masyarakat India dari koloni Inggris, ia mendorong masyarakat India untuk menenun sendiri kain mereka dengan tangan dan memboikot kain Inggris kelas bawah yang diimpor ke India dari pabrik-pabrik di Birmingham dan Manchester. Gerakan politik dan ‘materialis’ yang mendalam, jadwal ini dan hari pelaksanaannya memiliki efek yang diinginkan dan mengganggu kegiatan ekspor infrastruktur Inggris. Setelah Kemerdekaan, bendera India tetap menjadi kendaraan simbolis yang bisa dilihat pada banyak catatan di pusatnya. Di Kalakshetra, Rukmini Devi mengikuti model besar Gandhi dan lalu mengembangkannya tidak hanya dengan mempersiapkan pusat tenun lokal di perbatasan pusat tari yang memproduksi sari dan berbagai jenis kain, tapi juga mengembangkan teknologi-teknologi lokal lainnya yang membantu penampilan dan produksi tari. Maka dari itu sejarah kain, sari, kemerdekaan, negara, dan tari saling terkait satu sama lain.

‘Ingatan’ Darah

Satu sari berwarna pink tua yang indah dengan bingkai ungu menarik perhatian saya. Kain tersebut cukup unik, tapi ingatan tersebut menghilang saat saya tiba-tiba terganggu dan terbawa pada penampilan Mallika di akademi musik. Saya berpikir saya melihatnya melewati jalan saya, maka saya berjanji pada diri sendiri bahwa saya akan fokus pada tariannya sepenuhnya. Ia telah berpindah pada bagian penting di malam itu. Itu bukanlah varnam yang biasanya diharapkan. Sebenarnya hal tersebut merupakan bagian yang tidak tersusun yang menawarkan penjelasan politik dan pemanasan global dan hak-hak binatang dan semacamnya. Setidaknya begitulah saya membaca pertemuan antara Yudhistira dan rusa yang ia buru. Mallika tidak menampilkannya melalui sudut pandang sang pahlawan namun justru melalui sudut pandang rusa yang lebih menguntungkan. Apakah ini merupakan gerakan terhadap eko-politik dalam tari atau apakah ini hanya interpretasi menurut saya sendiri?

Dia membuat saya terfokus hampir selama 6 menit saat saya terganggu oleh bel kecil yang ada di antara barisan bel-bel di pergelangan kakinya. Saya tidak bisa tidak memperhatikannya. Mengapa tidak ada yang memperhatikan bahaya dari posisi bel ini pada Mallika? Bel tersebut sedikit melenceng dari tengah dan sedikit berpindah ke kanan, dan tertinggal menggantung di sisi tersebut. Saya tahu Mallika pasti melihatnya dan akan membiarkannya sampai ia menyelesaikan bagian tariannya. Meskipun begitu, menari maju dan mundur sebagai rusa dia tidak melihat bel yang melenceng dan menginjaknya dengan kaki kanannya setelah melakukan lompatan yang sangat tinggi. Mendarat di atas besi

tajam semacam itu dengan berat tubuh yang sedemikian rupa tentu saja terasa sakit sekali namun dalam pertunjukannya Mallika tidak menunjukkan ekspresi kesakitan sama sekali. Ia merupakan seorang penari yang sangat berpengalaman, sangat ahli dalam memperlihatkan penampilan 'ideal'. Bahkan kakinya memperlihatkan sebaliknya! Darah mengalir dari tempat yang tersembunyi di telapak kakinya. Aliran darah mengikuti gerakannya dan berbagai bentuk mulai terbentuk dari cairan tubuhnya sendiri di lantai panggung. Tidak seperti para penampil devadasi yang pasti menggunakan kakinya untuk membuat karya berbentuk merak dan istana-istana yang besar dan artistik penuh warna dan bubuk, Mallika baru saja membuat karya abstrak layaknya Picasso. Saya merasa bahwa karya abstrak yang tidak disengaja ini menjadi cukup menarik, namun saya cemas dia tiba-tiba berhenti dan duduk tepat di tengah-tengah lukisan dari darahnya sendiri untuk menggambarkan portrait Yudhishtira. Hal ini menghancurkan interpretasi selanjutnya dari karya artistiknya dan selanjutnya kain merah mudanya menjadi penuh dengan bekas darahnya sendiri. Apa yang akan dikatakan oleh petugas laundry? Lebih dari itu, apa yang akan kami lakukan pada bel ini yang masih tersembunyi tepat di sebelahnya di samping panggung. Mungkin tubuh Mallika menolak sedemikian rupa untuk dijatuhkan oleh tumpukan sari, perhiasan, dan bel-loceng di pergelangan kakinya yang berat. Mungkin tubuhnya telah dengan penuh keinginan dan keberanian luar biasa berusaha melepaskan dirinya dari bel tersebut. Atau seperti yang dikatakan Avanthi Meduri (1997), leluhur devadasi terus menghantui para penarinya, dan dalam pertunjukan istimewa ini hantu tersebut mungkin marah karena ia tidak tertulis dalam sejarah.

Apakah bel tersebut merupakan petunjuk untuk para hantu? Atau apakah karena seseorang yang membuat sabuk atau bel-bel ini tidak bekeja dengan baik? Mungkin saja ini merupakan gabungan dari faktor-faktor di atas.

Setelah selesai berbelanja di RASI, saya mulai berjalan ke seberang tangki air di mana Radha Emas pengrajin emas berada. Saya membutuhkan satu kalung kuil untuk memenuhi daftar saya. Jalan yang tegak lurus dengan North Mada Street cukup sempit, dan saya harus berjalan melalui jalan berdebu ini untuk mencapai sisi selanjutnya. Dalam perjalanan, para penjual keliling menarik perhatian saya. Secara khusus, para pembuat bel mengalihkan perhatian saya. Para wanita yang menganyam bel tersebut dalam satu sabuk memiliki tangan-tangan yang kuat. Salah seorang wanita berdiri. Ia mengenakan kain sari katun berwarna krem dengan bingkai pink tua yang mulai pudar entah karena sinar matahari atau karena tingkat kekerapan digunakannya kain itu. Wanita itu menggunakan *pallu* untuk menghapus keringat di wajahnya, yang juga digunakan sebagai kain untuk memoles sabuk dan bel yang dipegangnya dengan tangan kiri. Keringatnya pada kain sari bercampur dengan besi yang ada di tangan kirinya. Tangan kanan hitamnya terbungkus dengan *pallu* warna pink dan merah karena ia sedang dalam proses membersihkan salah satu bel, maka saya hanya bisa melihat jari-jari dan jempol tangannya. Jari jempol, telunjuk, dan jari-jari tengahnya merupakan alat utamanya, terpendam dengan lemak dan (fluid) di bagian dalamnya yang membuat bagian tersebut terlihat lebih terang. Jelas saja, jari-jari tersebut telah bekerja keras selama bertahun-tahun. Ironisnya, ia telah bekerja untuk penari wanita Brahmin kelas menengah namun tidak pernah melihat

pertunjukannya sama sekali. Ia melepaskan sarinya, dan saya melihat telapak tangannya untuk sekilas. Bagian tersebut penuh dengan goresan dan kerut, tapi kulitnya terlihat kuat sama seperti tulang-tulanganya.

Yang telah dilakukannya merupakan suatu prestasi yang sulit, sangat berbeda secara kualitas dan mengalir dengan prestasi Mallika dan Mani. Pekerjaan ini membutuhkan keringat, tenaga, elemen ritual untuk dilakukan, dan meskipun pekerjaan ini tidak menakjubkan, pekerjaan ini memiliki kebutuhan akan usaha jasmani yang mendalam. Ia harus memastikan bahwa semua bel teranyam dengan rapat. Sembari mengambil satu jarum besar dan benang yang sangat kuat, ia berusaha untuk memasukkan benangnya melalui kulit yang keras dan akhirnya langsung merangkai satu bel. Ia mengencangkan ikatannya lalu mengikatnya hati-hati lalu memotong sisa benang menggunakan giginya. Proses ini kembali diulang dari awal pada bel yang kedua. Saya terperanjat saat ia memandang saya dengan pandangan aneh, bertanya-tanya mengapa saya memperhatikannya. Pekerjaannya sungguh menyentuh saya, namun saya merasa tidak nyaman saat ia melihat balik ke arah saya. Mata kami yang saling bertatapan terlepas karena gerakan tubuh saya yang terkejut akibat sepeda yang menabrak sikut saya dan menyerempet rusuk saya. Gerakan tersebut cukup untuk melemparkan saya ke samping, namun untungnya saya lompat lalu meraih tiang di dekat saya untuk menyeimbangkan diri. Saya bernapas dengan berat dan berkeringat hebat pada panasnya pagi, namun pikiran saya tak bisa berhenti bekerja.

Jalan ini menjadi semakin sibuk dibandingkan 15 menit sebelumnya. Pernahkah jalanan menjadi seramai ini saat Rukmini Devi sampai di sini untuk

menemui Gowri Ammal? Bisnis dan industri tari hanya berlangsung pada pertengahan 1950an, bersamaan dengan popularitas dan perkembangan RASI dan toko-toko sari lainnya. Jalanan ini sudah dipenuhi dengan tubuh-tubuh yang terutama telah melayani kuil, yang merupakan pusat fisik dan spiritual Mylapore. Perekonomian baru di sekitar tangki air masih baru dan merupakan cabang dari susunan ulang nasionalis dari praktik tari yang membawanya pada kejayaan sekitar tahun 1970an. Hal tersebut merupakan penemuan-penemuan Rukmini Devi di Kalakshetra yang membuat proses ini berjalan. Ia memprioritaskan tenun tangan sari katun (memberikan perkembangan pada katun sari Kalakshetra yang terkenal itu sendiri), dan dengan hati-hati memilih tatanan kostum dan dandanan penari Bharata Natyam yang 'ideal'. Baginya, hal tersebut merupakan suatu kehormatan dan alternatif estetika untuk para wanita devadasi. Miliknya merupakan suatu estetika yang dikembangkan secara internasional, tersebar melalui visi teater dan pertunjukan secara global. Saat ini, banyak pedagang yang bekerja di bidang ekonomi tari. Pembagian para pekerjaannya yaitu para wanita dan pria pekerja kelas rendah yang memproduksi perlengkapan-perengkapan tari dari bahan mentah tidak pernah bertemu dengan para pemilik toko yang menjual barang-barangnya dengan harga yang telah dinaikkan untuk para wanita penari kelas menengah dan atas. Saya diberitahu bahwa ada juga pabrik-pabrik besar di mana produk-produk ini dibuat, namun pekerja untuk bagian detail tetap harus dilakukan, dan sangat sedikit yang bekerja sebagai penganyam bel.

Saya mendengar gemuruh tepuk tangan saat bagian tarian selesai dan para penonton ikut bergembira ria dengan bebas. Mereka mengira bahwa Mallika telah

memberikan bagian dari darahnya di panggung untuk mereka. Caranya menyenangkan hati para penonton telah mendapat tanggapan yang baik maka tepuk tangan mereka menjadi luar biasa. Mallika jelas saja harus mengganti seluruh sarinya dengan sari yang baru. Para musisi mengambil alih dan memberikan selingan musik selama 10 menit dengan baik. Apakah ia akan tampil dengan warna hijau, biru, kuning, atau hitam? Saya dapat merasakan seorang wanita di antara penonton menanti dengan bernapas tegang untuk melihat apa yang akan menjadi pilihannya. Nenek saya berkata dengan lantang kepada sebelahnyanya bahwa ia yakin Mallika akan datang dengan warna biru, saya juga menjadi tertarik [...]

Waktu Rehat

Sebuah sari berwarna biru merak dengan bingkai merah tua. Di bagian pinggir yang menghubungkan sari dengan bingkai zari tersulam gambar beberapa merak yang memperkuat merak biru dan kesempurnaan sari tersebut. Tubuh sang penari yang tinggi, langsing dan terbentuk semakin terlihat melalui keindahan sari tersebut, namun sayangnya hal itu tidak bisa menunjang penampilannya. Itu bukanlah sari yang telah saya belikan untuknya. Ia pernah menggunakannya di satu setengah bagian dari penampilannya pada *varnam*. Sari ini harus bertahan pada dua setengah secara keseluruhan dari penampilannya, termasuk bagian pidato dan *mangalam*. Saya tidak yakin saya cukup sabar untuk duduk hingga bagian paling akhir. Cukup sulit bagi saya untuk melihat satu setengah bagian dari pertunjukan ini, dan masih ada empat sampai lima bagian terakhir, belum lagi bagian pidato yang melelahkan. Tubuh saya mulai pegal-pegal karena sudah

duduk di auditorium selama 2 jam, dan saya tersadar masih ada satu setengah jam lagi yang harus dilewati. Saya juga masih merasa jetlag dan kelelahan luar biasa setelah penerbangan. Saya mendapati diri saya menutup mata lebih dari satu kali dan memaksakan diri saya supaya tidak tertidur di kursi. Saya baru saja sampai di India kemarin dan belum menyesuaikan diri dengan Pasific Standard Time. Tapi saya tidak mempunyai pilihan lain. Saya harus berada di sini hari ini. Setelah semuanya saya telah membeli salah satu sari untuk arangetramnya bersama dengan sepasang bel-bel dan beberapa perhiasan. Koper saya berat dan punggung saya terasa pegal karena harus menaikkan dan menurunkan bagasi saya di bagian claims and charts. Jempol saya mulai luka karena menyeret koper-koper saya. Sangatlah tidak membantu saat saya tidak diperbolehkan untuk melewati terusan hijau meskipun saya telah mengatakan bahwa saya tidak perlu melaporkan apapun. Saya telah memberikan sidik jari saya dan harus menunggu. Bagasi saya dicari secara seksama, dan saya harus menjelaskan pada tiga petugas berbeda bahwa acar yang dikirimkan nenek saya bebas narkoba dan bisa dimakan setiap hari, dan bahwa perhiasan tersebut adalah palsu dan seharga kurang dari \$100. Akhirnya, tanpa bantuan dari petugas manapun, saya harus membereskan kekacauan yang telah mereka lakukan, mengatur ulang isi koper, dan menaikkannya kembali ke kereta bagasi. Saya rasa saat itulah saat di mana jempol kanan saya terlipat antara tiang besi kereta bagasi dan bahan keras koper saya. Jempol saya tidak bisa digerakkan setelah itu. Dia tetap diam saja.

Arangetram ini mulai terasa membosankan. Namun saya menghargai guru perempuan itu dan mengenal orang tuanya. Akan sulit bagi saya untuk pergi

terlebih dahulu kecuali saya mendapatkan waktu yang tepat. Saya memberitahu diri saya sendiri untuk lebih bersabar. Secara keseluruhan, ini merupakan penampilan solo penuh pertama Madhavi Manoranjam di panggung, dan *arangetram* merupakan bagian spesial baginya dan keluarganya. Ini merupakan puncak dari dedikasinya pada tari selama satu dekade. Para penonton menyambut dengan heboh saat ia muncul dengan sari yang baru. Teriakan, siulan, dan gemuruh, para penonton terutama penonton Asia Selatan, dengan sedikit pengetahuan dangkal tentang orang Amerika yang merupakan teman dan petinggi setempat, menyoraki Madhavi. Untuk para penonton dari Asia Selatan, Madhavi menghantarkan mereka kembali pada India sejauh 3000 mil jauhnya dan ratusan atau ribuan tahun ke belakang. Tanggal pastinya tidaklah penting karena India yang ditampilkan melalui tubuh Madhavi tidak mengenal waktu. Tubuh Madhavi merupakan kendaraan untuk imajinasi para komunitas imigran diaspora dari India otentik di masa pre-kolonial. Sari, kostum, dan perhiasannya menyandangi tubuh wanita India yang ikonik dan sempurna. Waktu dan tempat terasa berhenti, dan komunitas imigran tersebut dapat merasakan kebebasan untuk memproyeksikan keinginan-keinginan nostalgia mereka akan rumah dan ‘wanita ideal’ mereka pada dirinya. Saya juga merasakan nostalgia, memikirkan tentang makanan lezat yang disajikan di waktu rehat. Samosa dan chana batura telah meninggalkan kesan yang tidak dapat dilupakan, tidak lupa juga teh hangat setelahnya. Tidak ada kombinasi yang lebih sempurna sebagai pengantar tidur siang. Tapi bukan untuk itu hal tersebut dimaksudkan.

Ironisnya, meskipun ini merupakan debut solonya di Amerika Serikat, penampilannya terlihat seakan seperti penampilan terakhir Madhavi. Ia akan meninggalkan Princeton dalam waktu singkat untuk memulai karirnya dalam bidang sains, teknik, komputer, dan praktik tarinya akan berakhir, tidak seperti para devadasi, yang mana *arangetram* merupakan tanda untuk banyaknya permulaan akan sesuatu. Madhavi dapat memutuskan dirinya dari tari secara total dengan cara yang tidak dapat dilakukan oleh para wanita devadasi. Di bagian pertama setelah waktu rehat, Madhavi mendeskripsikan nayika memainkan veena, alat musik senar. Sebagai contoh, nayika di sini adalah karakter imajiner/pahlawan wanita yang inspirasinya diambil dari kehidupan asli seorang devadasi. Madhavi memulai di bagian tengah panggung yang tersorot oleh lampu. Ia menyeimbangkan diri dengan sedikit sekali gerakan terhuyung pada kaki kanannya dengan pergelangan kaki kiri terletak di atas lutut kanannya. Madhavi bergerak ke depan sembari memegang veena membentuk suatu sudut dengan menumpukan beratnya di pergelangan kaki kirinya. Ia membuat gambaran yang indah terutama setelah ia menemukan keseimbangan. Saya melihat beberapa fotografer mengambil gambar dirinya yang sedang terdiam dengan cepat dan dalam ketenangan. Foto tersebut layak untuk dipajang di kamar asramanya! Mungkin kilauan dari gelang kaki emasnya yang besar yang dikenakannya di atas bel yang membuat saya berpikir. Gelang tersebut terlihat seperti akan lepas. Saya mengkhawatirkan perempuan itu. Hal ini bisa menyebabkan cedera yang cukup parah apabila gelang itu jatuh di tengah tariannya. Saya kemudian dibawa

kembali pada gambaran Madhavi yang lain, seorang devadasi yang muncul dalam teks literatur Tamil.

Madhavi, seorang devadasi berumur 13 tahun mempersembahkan dirinya kepada Chola,²⁵ Raja Karikalan, tampil di ‘panggung’ dengan veenanya dan perlengkapan lain untuk pertama kalinya di depan Raja, Ratu, seniman-seniman, sarjana, orang-orang terpelajar, ahli seni, dan anggota istana. Karya literatur Tamil yang luar biasa membuat Cilapattikaram terlihat ajaib di mana Madhavi termasuk di situ bertanggal sekitar abad ke-15 setelah Masehi. Diberikan penghargaan kepada Pangeran Ilango Adigal, saudara laki-laki dari Raja Cheran, Senkuttuvan, dikatakan di dalamnya bahwa cerita tersebut diambil dari legenda asli tentang seorang Dewi Wanita bernama Kannagi. Teks Cilapattikaram, meskipun merupakan fiksi, berisi satu dari berbagai catatan penting mengenai praktik pertunjukan devadasi. Di teks inilah, di antara yang lainnya, yang digunakan untuk mengamankan sejarah tak terputuskan dari pertunjukan kontemporer Bharata Natyam, tanpa adanya kontak dari kolonial. Catatan fiksional Ilango Adigal mengenai Madhavi dipercaya sebagai petunjuk pengalaman-pengalaman barunya dengan devadasi selama abad ke-15 setelah Masehi.

Saya merasa merinding pada tangan dan bulu kuduk dan suatu arus energi menjalari tubuh saya menuju ke ujung kepala saya. Itu adalah raga Huseini yang menutupi tubuh saya. Bahkan sebelum saya melihat sang vokalis, saya mendengar dan merasakan not raga ke luar dari nyanyian suara lehernya. Saya mulai menyenandungkan raga pelan-pelan, terkadang terdiam dibagian sang vokalis akan mengambil improvisasi dan elaborasi alapannya. Saya merasakan mata saya

dipenuhi air mata terhadap emosi yang dibawa oleh raga ini. Hal ini membawa saya kembali pada penampilan padam Madhavi Manoranjam, Netrandhil Neyrathiley. Ia berada dalam tubuh air dan melihat kekasihnya bersama wanita lain. Madhavi sebagai karakter utamanya, si nayika, menjadi bingung. Bukankah kekasihnya telah menjanjikan kesetiaan hanya padanya? Dan ternyata, ia ada di sini di balik semak-semak bersama wanita lain ini. Mungkin saja ia salah. Mungkin saja wanita inilah yang telah membawanya pada masalah, dan lelaki ini tidak tahu apa yang harus dilakukan. Mungkin dia tidak bisa menolong dirinya di hadapan kehebatan wanita ini. Wanita ini akan memberikan kesempatan padanya untuk menjelaskan tentang dirinya. Saya heran mengapa dongeng devadasi sangat penting dalam pertunjukan Bharata Natyam kontemporer? Devadasi yang penuh cerita yang mendahului pertemuan kolonial memang merupakan jelmaan yang indah, tanpa cacat, dan diharapkan oleh banyak orang. Teks padam menjadi suatu teks puitis yang ditulis oleh penyair pria pada perjumpaannya dengan devadasi nyata abad ke-16, yang menggambarkan mereka sebagai pahlawan wanita, nayika, yang memiliki perjumpaan secara erotis dengan kekasih mereka yang terkadang merupakan dewa-dewa. Para penari kontemporer memiliki kemampuan untuk bertemu dengan para devadasi yang fiksional namun bisa dijumpai ini dalam bentuk dasar sebagai pahlawan wanita lalu mewujudkan nyatakan sosok pahlawan wanita dalam teks menggunakan tubuhnya dengan tafsirannya sendiri. Padam mungkin merupakan satu-satunya struktur dalam resital Bharata Natyam yang mampu menarik perhatian saya. Saya penasaran tentang bagaimana setiap penari dapat menampilkan suatu teks yang sudah dikenali melalui suatu penafsiran, dan

bahkan itu bukanlah interpretasinya sendiri. Meskipun bagian-bagiannya dikoreografikan oleh gurunya, penampilannya memungkinkan kami untuk melihat gambaran Madhavi melalui tarian.

Saya harus mengakui bahwa Madhavi Manoranjam melakukan kerja bagus untuk *padam* ini. Ia juga bekeringat jauh lebih sedikit dibandingkan satu setengah bagian pertama dari *arangetram*. Hal ini mungkin karena *padam* tidak banyak melakukan aktivitas aerobik dan lebih fokus pada ekspresi dan gerak tubuh si penari. Penyanyi pria menyanyikan baris pertama puisi secara berulang-ulang. Dalam bahasa Tamil: *Netrandhil neyrathiley neeraadum karaidhanile neringi ummai jaadai kati azhaithaval yaro swami?* Apabila diterjemahkan maka akan menjadi: ‘Kemarin di waktu senja di sebelah ghat yang tersirami cahaya, ada seorang wanita yang menghampirimu, membuat isyarat dengan sangat jelas dan memanggilmu, siapa dirinya?’ Madhavi menterjemahkan baris tersebut penuh dengan kemarahan di bagian awal, bertanya melalui ekspresi wajah, gerakan tangan dan juga tubuh. Ia melanjutkan membuat berbagai penafsiran dari baris-baris teks tersebut. Saya terkejut Madhavi bisa tetap mencuri perhatian saya melalui pertunjukan *padam*. Meskipun ia adalah penari muda, ia terlihat sangat menjiwai perannya sebagai nayika. Apakah yang ada pada nayika dalam *padam* ini yang membuatnya kagum hingga bisa bersatu dengannya? Mengapa format *padam* ini memperbolehkannya mengekspresikan teks tersebut dengan caranya sendiri? Atau apakah memang semudah itu menggambarkan nayika karena ia merupakan figur bersejarah dan penuh cerita hingga membuat Madhavi menggambarkannya tanpa kesulitan? Apakah hal-hal tersebut merupakan alasan

mengapa saya bisa fokus pada penampilan Madhavi tanpa gangguan atau apakah hanya musiknya yang telah memperbudak saya?

Saya membungkuk untuk mengambil tas tangan saya dan mengeluarkan buku sehingga saya bisa menulis beberapa catatan kecil dalam kegelapan saat tiba-tiba lampu rumah menyala. Saya sadar Madhavi harus menjalankan kewajiban berpidato terima kasih yang merupakan bagian dan pembungkus diaspora *arangetram*. Terkadang terasa menggetarkan melihat gadis penari yang tenang ke luar ke panggung dengan pengeras suara dan muncul dengan aksen Amerika yang kental, namun begitulah adanya. Suaranya lantang dan tubuhnya mengkilat. Kakinya sedikit terbuka dan punggungnya sedikit bungkuk, namun ia terlihat percaya diri. Dia memulai dengan ucapan terima kasih untuk ‘bibi’, yang merupakan gurunya yang duduk di panggung tepat di sebelah para musisi, menjelaskan bahwa ‘bibi’ inilah yang telah mengajarnya budaya dan tradisi India. Sekarang setelah mengetahui sejarah tarian yang dia pelajari, dia akan mencintainya untuk selamanya. Ia paham bahwa ia menari untuk para dewa dan bahwa hal ini merupakan suatu hal besar yang bisa ia berikan. Seperti para penari 2000 tahun lalu di India, dia tetap melakukan praktik Hindu dengan caranya sendiri. Madhavi telah melakukan banyak pengorbanan sepanjang perjalanannya hingga hari ini, namun ia tetap bersyukur dan tidak akan menjalankannya dengan cara yang lain.

Saya tertohok dengan realita bahwa tidak seperti pidato *arangetram* lainnya, gadis ini menceritakan sejarah fiktif tentang Bharata Natyam dengan penuh keyakinan. Sumber religius merupakan salah satu sumber umum – namun

memberi gambaran pada sejarah devadasi, hal itu cukup menarik. Apakah investasi dari keaslian fiksi ini, tentang gambaran mengenai sejarah dari negara menuju diaspora? Sangatlah mengganggu saya untuk memikirkan dorongan terus-menerus tentang keasliannya, baik itu tentang objek ‘otentik’ seperti sari dari India atau pidato ‘otentik’ yang memalsukan sejarah-sejarah yang seakan mengganggu praktik Bharata Natyam. Saya juga terkepung oleh perasaan jetlag di seluruh tubuh saya, dan jempol saya terasa sakit setelah perjalanan panjang antara India dan Amerika Serikat. Saya bertanya pada diri sendiri mengapa, dengan seluruh gadis yang telah menyelesaikan *arangetram* mereka, saya juga ikut serta dalam mitos devadasi. Mengapa tidak ada yang berpikir tentang devadasi nachwali, dan gadis-gadis penari yang asli yang telah datang dari Amerika Serikat pada abad ke-10? Mengapa tidak ada yang menampilkan tarian mengenai cerita para penari yang masih baru-baru ini? Saya mengingatkan diri saya sendiri dengan ragu bahwa mungkin saja hal ini karena beberapa orang telah mengerti seutuhnya tentang para penari-penari baru-baru ini, dan saya telah menanyakan terlalu banyak hal. Bagaimanapun, sebagian besar masyarakat India memiliki amnesia kolektif tentang hal-hal yang terjadi di Amerika Serikat sebelum 1965, sejak di tahun itulah National Origins Immigration Act didirikan untuk memungkinkan jumlah besar masyarakat Asia dan India untuk imigrasi ke sana. Sebelum saat itu banyak aturan-aturan rasisme imigrasi anti-Asia yang menghalangi masyarakat India untuk bersatu dalam jumlah banyak. Barulah setelah tahun 1965 para penari wanita India memungkinkan untuk masuk ke

dataran Amerika. Guru Madhavi telah sampai di California tahun 1981 bersama suaminya yang datang sebagai pencari kerja profesional.

Guru Madhavi berterima kasih pada para penonton untuk berkenan hadir dalam *arangetram* dan memberitahu mereka bahwa masih ada satu bagian penampilan lagi yang akan dipersembahkan oleh sang penari. Madhavi merundukkan badan kepada gurunya yang duduk di sebelah bagian musisi. Ia memberikan para musisi dan gurunya satu buket bunga. Ia kemudian berbalik kepada penonton dan menunduk kepada mereka dengan tangan terlipat saat para penonton memberikan tepuk tangan meriah untuknya. Dia menatap para penonton sambil memberikan senyum kecil. Bekas keringat di bagian bawah tangannya mengering perlahan selama pidatonya. Ia bukanlah sosok nayika yang cantik seperti yang telah ia tampilkan sebelumnya, yang ada saat ini adalah Madhavi dengan seluruh keberadaan jasmaninya. Senyumnya yang lebar menunjukkan segalanya. Ia merasa bangga dengan dirinya sendiri, begitu juga para penonton. Ia berhasil memenuhi keinginan mereka untuk bernostalgia. Namun apakah para penonton tahu banyaknya pertunjukan yang harus dilakukan untuk mengadakan satu pertunjukan tunggal ini? Tubuh Madhavi dan segala objek dan pidato yang terdapat pada tubuh Bharata Natyam-nya termasuk perhiasan-perhiasan, bel, sari, dan berbagai sejarah tentang pekerja transnasional juga ikut melakukan pertunjukan. Mallika, Mani, para penganyam bel, devadasi imajiner yang tak diketahui dan devadasi asli, gurunya, guru dari gurunya, juga ikut dalam pertunjukan bersama dengannya. Mereka semua ikut bekerja. Usaha transnasional yang tidak dapat dijelaskan saat menonton tarian Bharata Natyam di Amerika

Serikat membuat penampilannya sendiri melalui tubuh Madhavi. Pertunjukan yang bermacam-macam ini berjalan secara bersamaan dan kami tidak tahu bagian mana saja yang sudah kami lihat. Banyak pengorbanan yang harus dilakukan untuk menjalankan pertunjukan ini. Pengorbanan terbesar datang dari para penonton yang berpura-pura untuk tidak mengetahui adanya pengorbanan yang dilakukan di balik layar. Apa yang akan didapatkan apabila pengorbanan ini diketahui?

Dalam perekonomian global, para pekerja yang tidak terlalu terlihat datang dari kelas-kelas yang berbeda di India. Dalam proses mengamati penampilan penari-penari kelas menengah di Chennai, para pekerja ‘jalanan’ yang dibutuhkan untuk nasionalisme kultural, sama-sama tidak diketahuinya dengan para pekerja pinggir pantai yang dibutuhkan oleh produksi diaspora India Amerika di California. Analisa materialis telah mengangkat bekas keringat, bel yang jatuh, darah, dan bunga yang digantungkan sebagai sebagian tanda petunjuk perkerjaan jasmani yang menunjuk pada ‘kisah-kisah lain’ dari kontradiksi, perbuatan-perbuatan, dan pecahan kapitalisme global.

Angin berhembus pada sari Madhavi di belakangnya saat ia meninggalkan panggung. Ia menghilang di sisi panggung dan bersiap untuk *thillana*. Saya merasa ini adalah waktu yang tepat bagi saya untuk mengilang dalam kegelapan sebelum saya terlihat. Saya ke luar dari tempat duduk saya saat saya melihat sekilas bel yang terlepas dari pergelangan kaki Madhavi yang terletak di panggung di mana dia akan masuk. Akankah dia menginjaknya? Saya tidak bisa

tinggal untuk melihat penampilan berikut yang akan dimulai. Saya berhasil keluar saat musik *thillana* baru saja dimulai.

Catatan

1. Dalam beberapa dekade terakhir, hasil kerja para sarjana seperti Avanthi Meduri (1997), Ananya Chatterjea (2004), Janet O'Shea (2007), dan Pallabi Chakravorty (2008), yang merupakan beberapa di antaranya, berhasil mentransformasikan beasiswa tari India yang sudah ada sebelumnya. Tetap saja masih ada kekurangan-kekurangan pada bagian-bagian penting dari tari etnografi pada tarian India. Mungkin hal ini terjadi karena etnografi di bawah aturan-aturan ketat antropologi awalnya dipandang sebagai kolonialisme dan metodologi orang Barat yang seringkali digunakan para antropologis Eropa-Amerika, etnografer tarian-tarian, dan para etnomusikologis untuk mempelajari budaya non-Barat yang 'lain'. Berbagai perkembangan baru-baru ini pada etnografi Asia Selatan yang 'asli' dan 'halfie' (Lila Abu-Lughod, 1993) di mana para 'penduduk asli' telah ditulis ulang dan antropologi yang rumit tersebut sudah didemonstrasikan melalui kinerja Arjun Appadrai dan Kamala Visweswaran, namun di sana terdapat beberapa perbandingan pada etnografi tari.
2. Dalam usaha menjelaskan pengalaman etnografi, saya menulis melalui sudut pandang feminisme dan post-kolonialisme yang juga menggabungkan pendekatan gaya bahasa dari para wanita pujangga dan penulis dari Tamil dari abad ke-3, ke-6, dan ke-8 setelah Masehi yang menggabungkan deskripsi, metafora, sejarah, mitos, dan perumpamaan dengan kental untuk menyampaikan pesan-pesan mereka yang beragam. Saya juga dipengaruhi oleh hasil tulisan etnografer sejarah seperti John dan Jean Comaroff (1991), dan etnografer dari seorang feminis dunia ketiga Lila Abu-Lughod (1993), Chandra Mohanty dan kawan-kawan (1991), Kamala Visweswaran (1994), Piya Chatterjee (2001), dan Assia Djebar (1997) yang merupakan beberapa di antaranya. Meskipun menggunakan pendekatan yang sangat berbeda-beda, para penulis ini tanpa sadar menggabungkan elemen-elemen etnografi, auto-etnografi, dan sejarah untuk menjelaskan hal-hal terpenting dari kapitalisme dan pembagiannya melalui tubuh wanita.
3. Di sini saya secara khusus mengarah pada respons kritik standar tari Eropa-Amerika untuk suatu pertunjukan langsung. Lihat June Vail (1995) untuk detail lebih lanjut.
4. Saya diberitahu oleh para sarjana mengenai hasil kerja para feminis dunia ketiga seperti Chandra Mohanty (1991), Margo Okazawa-Rey (2004), Piya Chatterjee (2001), dan yang lain-lain yang memperdebatkan bahwa tidak akan ada analisis feminis tanpa adanya kritik Kapitalisme.

5. Di sini saya secara khusus mengarah pada hasil kerja Saskia Kersenboom (1987) dan Amrit Srinivasan (1983) yang memprakarsai adanya perdebatan dan diskusi mengenai pertanyaan-pertanyaan tentang devadasi dalam lingkup tarian di India dan sekitarnya.
6. Sari memiliki sejarah produksi yang rumit. Beberapa merupakan hasil tenun tangan, yang lain diproduksi oleh pabrik dan perusahaan gilingan tekstil, sementara yang lainnya lagi diproduksi melalui kombinasi tenun tangan dan teknologi industri (Lynton, 2002; Bhachu, 2003).
7. Dalam kalender Tamil, bulan margazhi dimulai di tengah Desember dan berakhir di tengah Januari.
8. Adaada adalah istilah Tamil yang sulit untuk diterjemahkan. Ini merupakan bentuk persetujuan, kebahagiaan, dan kekaguman secara bersamaan.
9. Mridangam adalah barel drum dengan dua kepala, bagian dari musik ensembel yang terdiri dari vokalis dan pemain musik membentuk suatu orkestra untuk tari. Alapana merupakan improvisasi melodi tanpa teks, berpusat terutama pada kunci-kunci yang memperjelas raga, derajat melodinya. Bowli adalah satu dari ribuan raga.
10. Biasanya suatu elemen tarian nritta yang abstrak dan ritmis ditampilkan sebagai pelengkap formasi abstrak pada musiknya. Meskipun begitu, dalam bagian ini, sang vokalis menyanyikan sahityam, bagian yang berbasis pada teks yang biasanya diinterpretasikan melalui ekspresi dramatis, natya atau abhinaya, dan tetap saja penafsiran sang penari melalui nritta tetap tidak biasa.
11. Legenda mengatakan bahwa Parvati, istri Siwa, bertransformasi menjadi merak (mayil) dan terlahir ke dunia. Ia menunggu di suatu tempat di mana Kuil Kapaleeswar dibangun, dan dipertemukan kembali dengan Siwa dalam bentuk seorang wanita setelah menampilkan berbagai penebusan dosa selama bertahun-tahun. Kuil ini memiliki sebuah merak menatap ke atas dari salah satu menara-menara kecilnya dan hal ini terlihat menarik. Karena itu hal tersebut bisa diidentifikasi dalam pertunjukan melalui gambaran merak tersebut. Juga dikatakan bahwa lingkungan di sekitarnya menjadi terkenal sebagai 'kota merak' dan kemudian diterjemahkan ke dalam Bahasa Inggris oleh orang Inggris sebagai Mylapore.
12. Teman saya adalah seorang guru tari Bharata Natyam di California Selatan dan salah satu murid remajanya melakukan arangetram dengan pendek. Rupanya gadis ini membutuhkan beberapa barang ekstra untuk menyelesaikan pakaian

pengantin wanitanya untuk acara gala malam itu. Saya menawarkan bantuan untuk menyelesaikan gaun pengantin wanitanya.

13. Sari pochampalli terkenal karena daya tahan, warna yang mencolok, dan bahan katun yang nyaman. Nama kain tersebut mengacu pada sebuah kota kecil di daerah Andhra Pradesh di mana sari ditenun. Secara keseluruhan, nama sari mewakili kota di mana mereka ditenun secara tradisional.

14. Kakek buyut saya, C. S. Srinivasachari (1939), sejarawan India yang terkenal, berargumen bahwa sejarah Kuil Kapaleeswarar di Chennai mengembalikan kita pada Kerajaan Palawa pada abad ke-17. Meskipun begitu, dia berargumen bahwa bukti-bukti arkeologi memungkinkan bahwa sejarah kuil ini tidak seperti yang terlihat, menyatakan bahwa para saudagar Portugis menghancurkan kuil ini pada abad ke-16 dan membangun Katedral di atasnya di lokasi aslinya di daerah tepi laut di Santhome (pinggiran Chennai). Meskipun ada artefak-artefak di dalam kuil yang bertanggal abad ke-17, pondasi kuil sekarang ini dibangun baru-baru ini sekitar 300 tahun yang lalu. Dipercaya bahwa sisa-sisa kuil yang pertama telah dipindahkan dari lokasi aslinya dan dibangun ulang di Mylapore.

15. Saskia Kersenboom (1987) dalam antropologi terbaiknya tentang praktik devadasi di Thiruvavoor menjabarkan berbagai macam ritual kuil devadasi dengan bermacam-macam cara.

16. Kepercayaan-kepercayaan Hindu India Selatan tentang mata jahat berkembang dari perlindungan manusia hingga kuil dewa-dewa pelindung kejahatan. Dalam sudut pandang mengenai manusia, sebuah lampu kecil digunakan dalam pola melingkar, tiga kali putaran searah jarum jam dan tiga kali putaran arah sebaliknya; sebagai persembahan, para devadasi mengayunkan lampu pot besar di depan patung pemujaan sebagai prosesi pemujaan di kuil.

17. Nayanmar adalah 64 orang suci laki-laki dan perempuan yang diagungkan dalam sejarah Hindu India Selatan sebagai pemuja besar dari Dewa Siwa. Para laki-laki dan wanita ini penulis lagu-lagu pemujaan tentang Siwa, di mana banyak dari teksnya masih terlukis di dinding-dinding kuil.

18. Tarian wanita, dan dalam sari-sari tertentu menjadi simbol penting dalam perjuangan mencapai kemerdekaan nasional. Menurut Chatterjee (1986), para nasionalis India mencoba untuk memisahkan stigma tentang kolonialisasi dan pertanyaan wanita dengan membatasi lingkungan publik sebagai acara untuk para pria dan memindahkan kegiatan para wanita dalam lingkungan privat. Maka dari itu para wanita diharapkan dapat menjaga budaya asli India dengan

mempertunjukkan acara-acara mengenai gagasan pasti tentang ‘tradisi’ yang memiliki nilai terhadap sosok ‘wanita ideal’ yang dipahami seperti Brahmin atau kelas/kasta atas. Sari menjadi simbol ‘tradisi’ dan bagian ‘dalam’ dari daerah India yang harus dilindungi dan berfungsi sebagai metafora dari kewanitaan dan nasionalisme.

19. Monografi Kersenboom (1987) memperinci jenis-jenis sari yang digunakan oleh para devadasi. Sebagai tambahan, foto-foto devadasi dari akhir abad ke-19 dan awal abad ke-20 menunjukkan bahwa mereka menggunakan sari yang dibuat di daerah asli mereka. Sari-sari tersebut biasanya lebih murah daripada sutera Kanjeevaram yang saat ini menjadi tren di antara para penari Bharata Natyam.

20. Pusat sari dimulai tahun 1930n saat K. Thiruvengadam Chettiar membuka suatu toko. Toko ni menjadi populer bersama dengan perjuangan kemerdekaan nasionalis, namun toko ini baru benar-benar terdengar suaranya tahun 1959 saat membuka pameran modern besar dan mulai menciptakan desain-desain unik dari para penenun istimewa.

21. Saya tertarik untuk menjabarkan lebih detail tentang teknologi tangan yang berhubungan dengan formasi mudra Bharata Natyam. Dalam praktik Bharata Natyam, artikulasi tangan dan jari-jari tertentu sangat penting dalam menciptakan arti simbolis. Di bagian ini, saya menyelidiki bahwa dalam mengartikan gerakan jari di sari yang diperlihatkan dalam pertunjukan bisa menjelaskan berbagai bentuk alternatif yang mempersembahkan pegertian materialis dari praktik tari.

22. NRI merupakan singkatan dari Non-Resident Indian, seringkali digunakan sebagai ejekan yang mengacu pada masyarakat India dari diaspora, khususnya dari Amerika Serikat. Yang didemonstrasikan dalam skenario ini adalah pencarian tenaga kerja yang terjadi dalam praktik Bharata Natyam di diaspora. Objek-objek yang membangun penampilan Bharata Natyam tidak bisa didapat dengan mudah di Amerika Serikat, maka perjalanan jauh ke India harus dilakukan untuk membeli berbagai perlengkapan ‘otentik’ yang dibutuhkan, termasuk sari, bel tari, perhiasan, dan bunga. Baru-baru ini, sebuah toko online mulai menawarkan beberapa produk di atas untuk para penari di Amerika Serikat sehingga mereka tidak perlu lagi pergi ke India untuk membeli perlengkapan mereka.

23. Pada pertengahan abad ke-19, ekspor, impor, dan produksi barang-barang berpindah tangan dari para pedagang India independen ke para perantara yang disewa oleh Perusahaan Inggris India Timur. Seringkali hal ini membutuhkan kekerasan. Sepoi dari Perusahaan India Timur dikirim untuk menghancurkan pabrik-pabrik yang dimiliki oleh orang India yang merupakan lawannya. Para

penenun independen yang menolak bergabung dengan gaji kecil yang ditawarkan Perusahaan India Timur memotong jempol mereka. Selama tiga dekade, Perusahaan India Timur tercekik secara visual oleh kehidupan perekonomian dan politik India Timur (Sinha, 1962).

24. Kersenboom (1987) mencatat bahwa para penampil devadasi memiliki bermacam item tari dalam lagu sandiwara mereka. Di sini saya merujuk pada tiri kollam di mana para devadasi menggunakan kai mereka untuk memanipulasi warna bubuk yang berbeda untuk menciptakan lukisan artistik saat menari.

25. Terdapat tiga regional yang berbeda di India bagian selatan sekitar abad ke-15. Tiga regional ini yaitu Chola, Chera, dan Pandya membentuk Kerajaan Tamil.

26. Terdapat suatu kontroversi mengenai penanggalan teks literatur. Seorang sejarawan India terkenal, Nilakantra Sastri, mengatakan bahwa teks tersebut tertanggal pada abad ke-19, para sejarawan lain menanggalinya pada abad ke-5 dan ke-2.

27. Esai Nirmala Ramachandran (1966) 'Bhatara Natyam – Budaya dan Tarian Tamil Kuno' adalah contoh klasik dari revisi sejarah Tamil secara Nasionalis dan Orientalis di mana kerangka kontemporer dari bentuk tarian dari karya tulis dramatis Sansekerta dirobohkan oleh deskripsi tarian Madhavi dari Ilango Adigal.

28. Saya telah mendiskusikan adanya kontribusi dari para penari India baru di manapun dengan detail yang lebih banyak. Lihat Srinivasan (2002, 2007, 2009) untuk detail lebih lanjut

4

Me-ras-kan Hak Cipta Koreografi

Anthea Kraut

Introduction, Part 1

Di tahun 2002, Pengadilan Distrik Federal di New York menghadiahkan hak cipta untuk sebagian besar legenda penari wanita modern untuk Pusat Tari Kontemporer Martha Graham, bukan untuk penerus Graham, Ronald Protas. Masalah dan peraturan ini menyebabkan adanya perdebatan dan diskusi di komunitas tari modern tentang kepemilikan dari hasil koreografi. Sebagian senang dengan keputusan untuk memperbolehkan Graham Company untuk tetap melanjutkan karya pertunjukan dari sandiwara Graham setelah berhenti selama beberapa tahun. Pihak lain dari dunia tari modern tidak menyambut keputusan ini dengan baik. Bagi padepokan ini, yang telah ditemukan oleh pengadilan bahwa Graham merupakan karyawan dari badan non-profit yang dibangunnya pada tahun 1948, dan bahkan tidak berada dalam posisi yang bisa memungkinkannya mewariskan hak koreografinya kepada Protas, menimbulkan suatu peringatan. Bagaimana bisa seorang figur tari modern Amerika yang begitu hebat, diketahui secara luas sebagai artistik ‘jenius’, tidak memiliki hak atas koreografinya sendiri (Van Camp, 2007)?

Juga di tahun 2002, seorang guru yoga kelahiran India Bikram Choudhury mendapatkan hak cipta atas 26 sikap yoga dan dua teknik bernapas – dilakukan dengan pengaturan panas tertentu seperti sauna – dan menuntut studio yoga yang

menawarkan kelas seperti modelnya. Meskipun yoga dan tari tidak serupa, pengacara Bikram membandingkan yoganya dengan gerakan balet sebagai pembenaran klaim properti intelektualnya. Sementara hakim federal menyatakan di tahun 2005 bahwa hak cipta Bikram adalah sah, tingkah lakunya, yang dideksripsikan sebagai ‘cara Amerika’, ikut memacu adanya gerakan penolakan dari India. Para sejarawan dan ilmuwan di sana mengusulkan suatu proyek yang akan mengumpulkan ratusan sikap yoga, bersama dengan perbaikan ayurvedic dan ‘pengetahuan tradisional’ lain, untuk melindungi mereka dari pencurian hak cipta (Fetterman, 2006; Mehta, 2007: A21).² Sementara itu, Amerika Serikat mulai menggunakan persetujuan ‘perdagangan bebas’ untuk menekan negara-negara seperti Korea Selatan, Peru, dan Kolombia untuk membawa hukum kekayaan intelektual mereka untuk tunduk terhadap standar AS dan Persatuan Eropa – suatu tindakan yang menjamin perlindungan dan keuntungan untuk konglomerat Barat (Surowiecki, 2007: 52).

Meskipun hukum tentang properti memiliki spesifikasi berbeda tiap negara, jelas bahwa mereka juga berlaku sebagai instrumen utama terhadap globalisasi, dengan definisi-definisi Amerika tentang hak cipta yang dijatuhkan, eksploitasi, dan ditentang antar batas negara.³ Meskipun begitu, contoh dari kasus Graham memberi kesan bahwa bahkan bersama Amerika Serikat, gagasan mengenai kepemilikan wujud bentuk-bentuk ekspresi dan tentang hubungan antara individual dan kolektif masih terus diusahakan. Karena hukum hak cipta Amerika menjadi isu global yang diperdebatkan dengan panas, menjadi terlihat bahwa seakan segalal hal penting yang harus dipahami adalah semua politik lokal

dan nasional yang telah membentuknya. Pada bagian akhir, bab ini mengacu pada pendirian hak cipta koreografi sebagai titik berharga untuk mennghilangkan beberapa kontradiksi yang tidak dapat dipisahkan dari hukum kekayaan intelektual. Seperti yang saya harapkan, munculnya perlindungan hak cipta koreografi di Amerika Serikat bergantung pada ideologi ras yang sama yang telah mempertanggungjawabkan sesuatu yang disebut ‘tarian dunia’. Dengan kata lain, perlindungan koreografi juga telah mendunia.

Introduction, Part 2

Dalam logika kategori ‘tarian dunia’, budaya non-Barat yang dijadikan suatu kesatuan memiliki tradisi-tradisi tari yang layak untuk dipelajari dan dokumetasi tentang tari dari orang-orang Barat. Seperti yang sudah dipahami, tradisi-tradisi tari ini diciptakan dan dipertahankan oleh komunitas-komunitas dari produser tak dikenal. Sebaliknya, garis pemikiran ini mengatakan bahwa tradisi Barat seperti balet dan tari modern dibuat berdasarkan hasil yang berbeda dari pencipta individu terkenal yang temuan-temuannya mendorong maju kesenian mereka.⁵ Lebih dari 30 tahun yang lalu, seorang pelajar bernama Joann Kealiinohomoku membantah bahwa pembagian antara tarian Barat dan non-Barat semacam itu merupakan bagian dari mitos. Seperti yang dikatakan pada esainya tahun 1969 ‘An Anthropologist Look at Ballet as a Form of Ethnic Dance’: ‘Perlu dicatat, pertama, dalam berbagai macam dunia tari “etnologi” pasti ada penyokong, ahli tari, koreografer, dan penampil dengan nama yang dianyam dalam kain sejarah’ (2001: 35). Di luar usaha-usahanya, oposisi yang ada antara

seorang jenius kreatif yang bekerja sendiri dari Barat dan kumpulan budaya-budaya tari dari daerah lain masih tetaplah ada.

Dikotomi yang serupa antara individualisme dan komunalisme berlaku di area legal. *The Cultural Life of Intellectual Properties*, seorang sarjana dan antropolog bernama Rosemary Coombe mengidentifikasi dua area hukum yang mengatur hasil ekspresif: salah satu melindungi properti intelektual, yang lain pada properti budaya. Skema dari dua cabang yang berbeda ini, seperti yang dijelaskan Coombe, ‘merefleksikan dan melindungi’ logika kolonialis yang membagi dunia seni dengan dunia kebudayaan. Mengutip peta James Clifford mengenai ‘sistem seni budaya’ yang menyatakan nilai yang berbeda pada karya-karya artistik luar biasa dan artefak budaya, Coombe menjelaskan bagaimana ‘para pencipta yang hebat-hebat dihilangkan dari kebudayaan dengan harta benda’ (Coombe, 1998a: 243; lihat juga Clifford, 1988). Contohnya, saat hukum hak cipta ‘berkembang untuk melindungi hasil karya ekspresif dari para penulis dan seniman – diartikan dalam pengertian Romantik tentang kejeniusan individu dan kreativitas penting – dalam usaha mempromosikan kemajuan seni dan sains universal,’ hukum yang melindungi kekayaan budaya dari negara-negara atau kelompok-kelompok ‘memberi jalan pada klaim kepemilikan dibuat untuk benda-benda asli atau artefak otentik.’ ‘Mereka yang memiliki ilmu berhak untuk berbicara mewakili prinsip dasar tentang (*reason*), di mana mereka yang memiliki budaya berbicara hanya atas nama tradisi kebudayaan yang harus dipersatukan dan disamakan sebelum kami menyetujuinya’ (Coombe, 1998a: 219, 225, 243).

Logika kembar yang menghidupkan kategori tarian dan kategori legal kami ikut mencakup perkembangan perlindungan hak cipta koreografi di Amerika Serikat. Pembagian antara seni dan budaya, dan gagasan kepengarangan yang menguasai masing-masing dari mereka, telah membentuk status kekayaan dan hak milik tari dengan cara yang penuh makna. Di bawah Federal Copyright Act of 1976, karya koreografi memenuhi syarat hak cipta apabila mereka adalah ‘karya asli seseorang’ dan ‘sudah pasti dalam segala media nyata ekspresi’, yang merupakan film, video, dan beberapa sistem pencatatan. Undang-undang ini menolak untuk menetapkan ‘hasil kerja koreografi’ secara eksplisit, mempertahankan bahwa istilah ini hanyalah satu dari berbagai istilah dengan (‘arti-arti yang sejajar.’) Meskipun demikian, laporan yang disampaikan baik oleh Majelis maupun Senat menganggap bahwa tidak ‘penting untuk menspesifikasikan bahwa “hasil kerja koreografi” tidak termasuk pada langkah-langkah tarian sosial dan rutinitas sederhana’ (Van Camp, 1994: 61). Pengecualian pada bentuk-bentuk tarian partisipatif yang tidak didesain untuk suatu pertunjukan pada panggung sekali tampil dicerminkan dan ditulis dalam hukum mengenai hirarki antara model berbeda-beda dari suatu tarian yang telah lama membentuk suatu karakter di bidangnya.⁶ Bahkan di Amerika Serikat pembagian seni dan budaya terus dijalankan, memilih/menentukan apa yang layak dikatakan koreografi dan apa yang menjadi manfaat perlindungan legal sebagai harta/kekayaan intelektual.

Meskipun hukum di tahun 1976 yang menandai diidentifikasi sebagai subyek hak cipta, beberapa komposisi tari diberikan hak cipta sebelumnya dalam

kategori dramatik dan musikal-dramatik. Di tahun 1952, penari modern kelahiran Jerman Hanya Holm memberikan hak cipta pada tarian hasil koreografinya untuk produksi Broadway tahun 1948, *Kiss Me, Kate* dan dikatakan telah ‘membuat sejarah’ sebagai yang pertama mendapatkan hak cipta untuk sebuah komposisi koreografi. Karena koreografi Holm secara teknis bukan ‘dramatik’ dalam hal menceritakan suatu kisah, komunitas tari mengatakan bahwa hak ciptanya merupakan suatu hasil pengelakan dari kegagalan hukum untuk menawarkan perlindungan untuk koreografi semacam itu. Pada tahun-tahun berikutnya, Copyright Office mulai melonggarkan larangan-larangannya terhadap perlindungan hak cipta untuk hasil karya koreografi ‘abstrak’, dan beberapa koreografer tambahan, seperti Ruth Page, George Balanchine, dan Agnes DeMille, mengikuti Holm dalam mengusahakan hak cipta untuk tarian-tarian individual sebagai hasil kerja dramatis (Arcomano, 1980: 58-9). Atas pengaruh permintaan yang terus-menerus dari beberapa figur tari penting, termasuk Holm, DeMille, impresario balet Lincoln Kirstein, dan kritikus tari John Martin dan Anatole Chujoy, Kongres akhirnya merevisi Hukum Hak Cipta tahun 1976 untuk memberikan koreografi klasifikasi yang terpisah, mengubahnya ‘tidak lagi semata anak tiri dari drama’ (Singer, 1984: 288).

Holm bukanlah usaha pertama kali yang dilakukan untuk mendapatkan hak cipta koreografi.⁷ Lebih dari setengah abad sebelumnya, di tahun 1892, Loie Fuller menyampaikan suatu perlawanan pada seorang penari yang ia tuduh telah menampilkan jiplakan dari ‘The Serpentine Dance’ tanpa izin, suatu deskripsi yang telah dibukukan oleh Fuller di Kantor Hak Cipta Amerika Serikat. Sebagai

suatu contoh yang bisa ditiru dari Fuller v. Bemis, New York Circuit Court menolak permintaannya atas keputusan tersebut, menjelaskan bahwa ‘suatu tarian di panggung yang menggambarkan puisi dalam gerakan melalui berbagai tarian yang indah digabung dengan pengaturan menarik dari tirai, lampu, dan bayangan, namun tidak menceritakan cerita apapun yang tidak menggambarkan karakter dan tidak menampilkan emosi tidak bisa disebut sebagai ‘komposisi dramatis’ yang sesuai dengan Undang-Undang Hak Cipta’ (diambil dari Arcomano, 1980: 59).⁸

Sementara Fuller v. Bemis menjadi semakin tidak jelas dalam sejarah hak cipta dan koreografi, laporan mengenai usaha atas hak cipta tarian lain baru-baru ini sudah mulai mendapat perhatian penuh dari para sarjana tari dan hukum. Berdasarkan beberapa sumber, di tahun 1926 seorang penyanyi blues Afrika-Amerika Alberta Hunter mendapat hak cipta atas Black Bottom, tarian daerah orang hitam yang dipopulerkan pada panggung teater Amerika Serikat dan menjadi kegemaran nasional maupun internasional. Meskipun keakuratan klaim ini belum pasti, pendapat tersebut penting dalam beberapa hal. Sebagai suatu tarian sosial tanpa adanya pengarang tertentu, Black Bottom merupakan tarian yang selalu dihalangi oleh hukum untuk mendapatkan perlindungan hak cipta. Pernyataan yang menyatakan bahwa Hunter mendapatkan hak cipta atas tariannya menyulitkan hakim untuk membuat perbedaan antara gaya-gaya tarian. Hal ini juga mengangkat pertanyaan-pertanyaan rasial yang berhubungan dengan keputusan tersebut.

Bagian terakhir dari bab ini adalah tentang klaim hak cipta Alberta Hunter berdampingan dengan klaim dari Hanya Holm tahun 1952 yang lebih dijunjung tinggi dengan tujuan untuk melihat lebih dekat tentang apa yang disebut sarjana tari sebagai ‘proses yang rumit’ untuk mendapatkan perlindungan hak cipta koreografi di Amerika Serikat (Doughty, 1982: 35). Seperti ditulis oleh Mark Rose dalam *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, ‘Segala bentuk dari kepemilikan merupakan suatu konstruksi sosial, dan, seperti hak cipta, jejak dari perjuangan yang mereka lakukan telah tersebar di permukaan’ (1993: 8). Kasus Hunter dan Holm memberikan kesempatan untuk menyelidiki aspek-aspek utama pada perjuangan yang mengacu pada hukum pemberian perlindungan hak cipta koreografi di tahun 1976 melalui hak mereka masing-masing. Penjabaran tentang masing-masing kasus memberikan titik terang pada tonggak utama dalam hak cipta tarian dan politik kebudayaannya yang tidak beraturan. Secara khusus, bab ini akan menjelaskan secara lebih terang tentang tafsiran suatu tari sebagai bentuk kekayaan intelektual yang bergantung pada dan menyembunyikan relasi kekuatan rasial. Dengan menggabungkan dua contoh sejarah ini, saya berharap bisa menjelaskan mengenai masalah gagasan kepemilikan yang menyokong perbedaan antara seni dan budaya dan yang telah membedakan aliran-aliran tarian yang disebut ‘tarian dunia’. Saya juga ingin mempertunjukkan panggung gaya Amerika sebagai tempat dari ‘menduniakan’ suatu tarian dan mencampuri masalah tentang konstruksi ‘tarian dunia’ dengan menunjukkan bagaimana cara menjalankan dan mengelompokkan tarian-tarian tersebut.

Black Bottom dan Perlawanannya terhadap ‘Kambing Betina Kecil Originalitas’

Tidak ada kesepakatan apakah Black Bottom merupakan tarian sosial atau tarian panggung. Pada tahun 1919, seorang musisi dan pengarang lagu keturunan Afrika-Amerika Perry Bradford mempublikasikan lagu tari berjudul ‘The Original Black Bottom Dance’. Dia menyatakan bahwa lagu tersebut merupakan versi tarian paling awal yang populer di Jacksonville, Florida, dengan pembaharuan lirik dan judul baru. Yang lain menyatakan bahwa ‘Black Bottom’ mengacu pada area kulit hitam di Atlanta – atau Nashville atau Detroit – atau daerah lain yaitu di tepian Sungai Suwanee, atau daerah rawa Louisiana (Lee, 1927: 289; Stearns, 1968: 110-11).⁹ Seperti yang dikatakan Marshall dan Jeans Stearns, orang-orang Afrika-Amerika menyuguhkan berbagai variasi tarian Black Bottom di tenda-tenda dan vaudeville selama bertahun-tahun sebelum publikasi Bradford, dan kemungkinan tarian tersebut sampai di New York pertama kali melalui pertunjukan tarian Dinah oleh C. Miller tahun 1924 di Lafayette Theatre (Stearns, 1968: 110-11). Di manapun tarian itu bermula, cara membawakan Black Bottom dari seorang penari kulit putih Ann Pennington dari versi pertunjukan tarian Broadway tahunan milik George White (Scandals) di tahun 1926 memperkenalkan tarian ini kepada khalayak yang lebih ramai dan dengan cepat menjadi lawan dari Charleston dalam tahap yang lebih tinggi. Black Bottom menyebar ke penjuru negara dan melewati Atlantik, muncul di panggung-panggung pertunjukan, rantai dansa, dan, dengan bentuk yang telah ‘diperbaiki’, di ballroom. Ditampilkan dengan musik yang sama di Charleston, Black Bottom

menggunakan gerakan saat *off-beat* dan lompatan-lompatan ke depan dan ke belakang, berayun, ayunan pada lutut, dan, dalam versi tertentu, pukulan kecil di bagian belakang tubuh.

Dua kisah dalam panggung teater Amerika menyatakan bahwa Alberta Hunter sudah meng-hak-ciptakan Black Bottom. Dalam kisah sejarah Show Biz: From Vaude to Video yang dipublikasikan tahun 1951, reporter Variety Aben Green dan Joe Laurie, Jr. menegaskan bahwa Hunter adalah ‘wanita pertama yang menampilkan tarian tersebut’ dan ‘mendapatkan hak ciptanya’ (227). Dan dalam *New Complete Book of the American Music Theater* edisi tahun 1970, David Ewen menulis bahwa Black Bottom, berdasarkan dari beberapa opini, ‘ditemukan oleh Alberta Hunter, yang mendapatkan hak ciptanya di tahun 1926’ (175).¹⁰ Biografi Alberta Hunter yang ditulis oleh Frank Taylor tahun 1987 mengacu pada pernyataan Green dan Laurie namun tidak membenarkan pernyataannya. Alih-alih, Taylor menjelaskan bahwa ‘Alberta merasa malu dengan perkataan bahwa ia telah melakukan banyak hal terhadap tarian yang penuh dengan benturan keras dan gerakan menggelinding. Saat diminta untuk mendeskripsikannya, ia mengatakan, “Oh, itu hanyalah langkah-langkah tertentu yang penuh intrik”’ (Taylor dan Cook, 1987: 74).

Pencarian jejak rekam yang dilakukan oleh Library of Congress’s Copyright Office tidak mendapatkan dokumentasi registrasi Hunter terhadap tarian tersebut.¹¹ Bisa jadi bahwa mungkin permintaannya ditolak oleh kantor tersebut karena Black Bottom bukan merupakan komposisi dramatik. Juga bisa saja bahwa pernyataan Hunter hanya bersifat retorik yang dimaksudkan untuk

menghalangi pihak lain dari perebutan kredit untuk tarian. Tapi apabila di waktu setelahnya Hunter menjaga jarak dengan Black Bottom, dan apabila pernyataan yang hak ciptanya telah ia dapatkan tidak bisa dibuktikan, hal ini tidak lagi signifikan. Penonjolan bahwa penyanyi blues kulit hitam ini mendapatkan perlindungan legal untuk suatu tarian dengan akar Afrika-Amerika yang telah menarik perhatian dan kekaguman orang-orang kulit putih telah banyak memberi informasi pada kita tentang sejarah dan budaya perdebatan tentang pencipta dan pemilik suatu jenis tarian.

Meskipun Hunter (1895-1984) awalnya dikenal sebagai penyanyi dan pengarang lagu, ia juga ikut serta dalam babak vaudeville yang mengadakan tur di Keith selama beberapa tahun di pertengahan 1920an, menampilkan kombinasi lagu, tarian, dan komedi (Taylor dan Cook, 1987: 68-86). Dan apabila ia juga menyatakan bahwa ia merupakan salah satu yang memperkenalkan versi panggung dari Black Bottom, ia memiliki alasan bagus untuk mendapatkan perlindungan hak cipta. Saat George White's Scandals dimulai pada rangkaian 424 pertunjukkan di Apollo Theatre di Broadway bulan Juni 1926, pernyataan utamanya adalah keaslian yang terdapat pada tarian Black Bottom. Sama seperti iklan yang terpampang di New York Times, 'Tarian Black Bottom ditemukan dan ditampilkan oleh George White dan Black Bottom hanya bisa dilihat melalui skandal-skandal dari George White' (1926: 29). Suatu artikel dari Times menyatakan ulang dan menjelaskan bahwa White berharap untuk 'memperjelas bahwa hanya ia sendirilah sang originator gerakan berputar unik yang dinamakan Black Bottom' ('Concerning George White', 1926: X4). Meskipun White

merupakan seorang penari profesional sebelum ia menjadi produser, ada suatu pernyataan kecil bahwa pernyataannya sebenarnya adalah publisitas yang berlebihan.

Tentu saja, rintangan-rintangan pada pernyataan White sangat dekat. Dalam surat untuk editor sebagai tanggapan artikel Times, komposer Afrika-Amerika terkenal Will Marion Cook menyatakan pengecualian pada pernyataan bahwa White adalah pencipta Charleston dan Black Bottom:

Saya memiliki rasa hormat yang besar pada Tuan Whit, kehebatannya sebagai organisator dan produser dari tinjauan-tinjauan yang ada; tapi mengapa harus ada ketidakadilan terhadap masyarakat kulit hitam di Amerika dengan mengambil kebanggaan mereka atas penciptaan tarian baru dan berkarakter?

Dari 'Old Jim Crow' hingga 'Black Bottom', tarian-tarian negro datang dari Cotton Belt, bendungannya, Sungai Mississippi, dan semua terinspirasi dari Afrika. Para negro Amerika, dalam pencariannya terhadap tempat berekspresi, menciptakan ulang dan menyebarluaskan tarian-tarian ini. Baik dalam bentuk sederhana maupun perbaikannya, di St. Louis, Chicago atau New York tarian ini ditemukan (?) oleh produser teater kulit putih dan dijual ke publik sebagai hasil karya asli mereka...

Selama beberapa tahun, 'Black Bottom' telah berkembang di daerah Selatan. Irvin Miller pertama kali menciptakan tarian tersebut tiga tahun lalu di New York di teater Lafayette. Dua tahun yang lalu Louis Douglass yang terkenal

di Eropa mengguncang seluruh Paris saat ia dan Josephine Baker melakukan 'Black Bottom' di Champs-Élysée Theatre.

(Messrs. White et al.) adalah orang-orang baik dan produser-produser hebat. Mengapa, dengan karya-karya domba musikal mereka yang luar biasa, mereka tetap berharap untuk merampas domba betina kecil originalitas kami? (Cook, 1926: X8).

Meskipun disampaikan dalam bahasa yang berbeda, kejengkelan Cook cenderung datar. Menuduh White karena mencabut kebanggaan 'rakyat kulit hitam di Afrika' atas hasil dan usaha kreativitas mereka, Cook menyatakan bahwa 'domba betina kecil' originalitas adalah salah satu sumber kapital Afrika-Amerika dalam pasar kebudayaan yang didominasi oleh 'sekumpulan' kekayaan dan sumber penghasilan kulit putih.

Bagi Cook, para pencipta Black Bottom yang tidak dicatat adalah orang-orang Afrika-Amerika secara kesatuan, bukan hanya Alberta Hunter. Tetap saja, pernyataan bahwa ia menjamin hak cipta atas Black Bottom bisa saja termotivasi oleh hal-hal sensitif yang Cook nyatakan. Bagi Hunter, hak cipta bisa digunakan secara luas sebagai 'mekanisme pertahanan' melawan apa yang telah Andrew Ross, seperti yang ditulisnya tentang arena musik Amerika, nyatakan sebagai 'sejarah eksploitasi rasisme yang dititikberatkan pada ketertarikan dominan para kulit putih' (1989: 68). Meskipun Cook menjawab keaslian hasil kerja George White melalui peringatan kepada pembaca surat kabar terhadap pendahulu Black Bottom Afrika-Amerika, klaim hak cipta Hunter yang bisa saja benar ataupun

rumor belaka menambah keyakinan melalui pernyataan bahwa Black Bottom adalah hasil karya individual kulit hitam yang layak mendapatkan hak-hak kekayaan intelektual.

Jelas bahwa Hunter memiliki pengalaman dalam bisnis pertunjukan. Sebagai penyanyi tunggal di Dreamland Café di Chicago, Hunter menarik perhatian banyak entertainer kulit putih, termasuk Al Jolson, Sophie Tucker, dan Eddie Cantor, yang datang dalam pertunjukannya, mempelajari gayanya, dan menggunakannya untuk kepentingan mereka sendiri (Harrison, 1988: 203-4, 210; Taylor dan Cook, 1987: 38-9). Tanpa perlu dipertanyakan lagi, perlombaan dan peminjaman merupakan bagian dalam dunia kabaret, klub malam, dan vaudeville. Namun di bawah kekuatan tingkatan ras, para penampil kulit putih mendapat bayaran yang lebih besar.¹³ Para eksekutif bahkan seringkali mencurangi bayaran-bayaran untuk para kulit hitam berbakat. Selalu tertarik untuk mendapat perlindungan hak cipta dan kompensasi terhadap komposisi musikalnya, Hunter mendapat hak cipta pertamanya tahun 1922 untuk 'Down Hearted Blues', lagunya yang paling sukses, yang dibuat bersama Lovie Austin. Meskipun begitu, seperti yang ditulis oleh penulis biografi Hunter, selama bertahun-tahun 'ia tidak mendapatkan bayaran royalti terhadap lagu-lagu yang sudah ia rekam, dan jauh lebih kurang untuk lagu-lagu yang ia tulis untuk direkam oleh orang lain' (1987: 65). Bagian lain dari permasalahan yang ada adalah bahwa serial rekaman 'ras' manajer kulit hitam Paramount, Mayo Williams, selalu menulis nama-nama tambahan pada data pengarang dari lagu-lagu komposisi Hunter dan menyembunyikan bagian royalti mereka.¹⁴ Pengalaman tersebut membuat Hunter

waspada. Seperti yang pernah dikatakannya pada seorang pewawancara, ‘Saya tidak pernah menyenandungkan sebuah lagu hingga saya mendapatkan hak ciptanya’ (‘OnStage’: 118).

Meskipun Hunter berjuang sepanjang masa hidupnya untuk mendapatkan keuntungan dan bayaran untuk pekerjaannya, para kulit putih mengatur segala bentuk produksi yang dibuat untuk lapangan yang tidak seimbang yang menjatuhkan para penampil Afrika-Amerika pada kerugian serius. Sebagai perbandingan, sebagai seorang penyanyi yang ada dalam tur produksinya untuk penampilan musikal *How Come?*, salah satu pertunjukannya yang paling berhasil secara finansial di awal 1920an, Hunter mendapat sekitar \$125 per minggu. Bayaran ini lebih dari rata-rata gaji para pekerja di Amerika yang mendapat \$1400 per tahun (Harrison, 1988: 207).¹⁵ Namun di tahun 1920, penari kulit putih Ann Pennington, yang mengawali karirnya dengan pendapatan \$40 per minggu di tahun 1916 sebagai penyanyi wanita paduan suara *Ziefeld Follies*, berhasil mendapat \$1000 per minggu (Freeman, 1971: 46). Dan dalam tanda penerimaan box-office mingguan dari *Scandals* edisi 1926 oleh George White, di mana Pennington menarikan *Black Bottom* versinya sendiri, mendapatkan pemasukkan tertinggi sebesar \$40,000 (‘News and Gossip’, 1926: X1). Mengenyampingkan masalah kesenjangan ekonomi, produksi di mana Alberta Hunter muncul di depan penonton sulit untuk disaingkan dengan pertunjukan musikal hasil karya kulit putih dengan bintang-bintang kulit putih dan pertunjukan yang panjang di Broadway. Kemampuannya untuk mengumpulkan pengakuan atas penampilan *Black Bottom*-nya menjadi terancam. Tanpa adanya stempel hak cipta untuk

meresmikan versi Hunter sebagai yang asli, pengakuan George White sebagai penemu dan eksponen eksklusif dari Black Bottom bisa terjadi untuk memutarbalikkan kenyataan. Memaksakan hak cipta bersama dalam keadaan seperti ini belum cukup; usaha lebih dibutuhkan untuk mendapatkan hak individu atas kekayaan intelektual. Meskipun belum bisa dibuktikan kebenarannya, klaim hak cipta Hunter harus dilihat sebagai senjata melawan dan mengamati hegemoni pasar teater oleh kulit putih.

Dengan cahaya yang sudah ada, tuntutan yang dilakukan Hunter untuk hak cipta Black Bottom yang seperti biasa dipasangkan dengan referensi tentang George White dan Ann Pennington memberikan petunjuk pada interpretasi alternatif untuk hak cipta: sebagai klaim individual yang dibuat dalam rangka perampasan hak suatu grup. Seperti yang dikatakan Hunter pada Daily Worker tahun 1939: ‘Untuk setiap Negro yang mendapatkan diskriminasi rasial tertinggi atas teater komersil [...] ribuan Negro bertalenta tidak mendapatkan kesempatan. Lagu-lagu daerah mereka [...] pada akhirnya akan mati tanpa adanya rekaman terlebih dahulu, dan apabila lagu-lagu tersebut direkam, maka para promotor lagu akan mendapat keuntungan sebagai komposer dan uang atas penjualannya’ (Randall: 1939). Saya tidak mengatakan bahwa Hunter mungkin tidak tertarik pada perkembangan dirinya sendiri. Tapi setelah menunjukkan beberapa kesuksesan komersilnya, maka menjadi mungkin bahwa klaimnya atas Black Bottom dibuat sebagai penghargaan – alih-alih sebagai penentang – atas hak cipta tari Afrika-Amerika secara komunal.¹⁶ Fakta bahwa laporan hak cipta Hunter tetap berlaku pada beberapa hubungan dekat menjadi bukti keefektifan kekuatan

berbicara. Setidaknya beberapa teater di dunia mempercayai bahwa, tidak peduli seberapa banyak kontribusi rakyat Afrika-Amerika terhadap kreasi Black Bottom, hal itu tetap memenuhi kriteria perlindungan hak cipta saat ditransformasikan dalam penampilan panggung – dan dalam hal tersebut Hunter berhak mendapatkannya.

Hanya Holm dan Kiss Me, Kate: High-Brow Bertemu ‘Low-Down’

Pada 30 Desember 1948, *Kiss Me, Kate*, musical di balik layar tentang suatu kumpulan penampil di rumah produksi Baltimore dari *The Taming of Shrew* karya Shakespeare, dibuka di The New Theatre di Broadway. Ditulis oleh Bella dan Samuel Spewack, dengan musik dan lirik oleh Cole Porter, pertunjukan berjalan dengan 1077 penampil hingga menjadi ‘salah satu dari kesuksesan terbesar pada teater Amerika’ (Ewen, 1970: 277). Sang koreografer musical pertunjukan tersebut adalah seorang imigran Jerman bernama Hanya Holm (1893-1992), dikenal sebagai satu dari pionir tarian modern Amerika ‘Big Four’ bersama dengan Martha Graham, Doris Humphrey, dan Charles Weidman. Sebagai murid dari penari ekspresionis Jerman Mary Wigman, Holm pindah ke Amerika Serikat tahun 1931 dan mengepalai Wigman School untuk cabang New York yang diubah namanya menjadi Hanya Holm School tahun 1936. Dari 1934 hingga 1939, ia juga mengajar di Bennington School of Dance di Vermont, pendahulu dari American Dance Festival. Tahun 1937, ia menampilkan pertunjukan perdana tarian ciptaannya *Trend* dan memulai tur keliling negara bersama partner menarinya. Tertekan oleh keadaan ekonomi yang memaksanya membubarkan perkumpulan tarinya tahun 1947, ia berpindah menjadi koreografer

tari untuk beberapa musikal Broadway termasuk Kiss Me, Kate, My Fair Lady (1956), dan Camelot (1960).

Bagi komunitas tari, kesuksesan Kiss Me, Kate tidak sepopuler permohonan hak cipta yang diusahakan Holm untuk koreografinya pada Maret 1952. Selama masa latihan untuk Kiss Me, Kate untuk produksi London di musim gugur tahun 1950, Holm mendapatkan bantuan dari Ann Hutchinson untuk menotasikan tarian musikal menggunakan Labanotation, sistem simbol-simbol yang digunakan untuk merekam suatu gerakan sesuai dengan ide dari Rudolf Laban ('Copyright by Hanya Holm', 1965: 44). Hasil dari Labanotation inilah yang diserahkan Holm pada Copyright Office di Washington DC. Meskipun musik tersebut didaftarkan sebagai komposisi musikal dramatik karena saat itu belum ada pembeda untuk klasifikasi hasil karya koreografi, pers tari merayakan berita tersebut sebagai pengalaman pertama yang momentum dan sebagai langkah maju yang utama untuk seluruh lapangan tarian. Seperti yang disampaikan oleh Lucy Wilder dari Dance Observer, 'Jadi, perlawanan antar koreografer untuk pengakuan dan perlindungan legal tinggal sejarah. Mulai sekarang, hasil karya tari diakui sebagai kekayaan artistik dan harus dilindungi sebaik mungkin' (1952: 69). Dalam Dance Magazine, Nelson Lansdale menulis bahwa 'hasil kreasi tarian telah diterima secara legal melalui jalan dan tingkatan yang sama seperti hasil kreasi di lapangan lain. Dengan perlindungan hak cipta, koreografer memiliki hak yang sama dengan para pencipta, komposer, dan penulis skenario' (1952: 21). John Martin dari New York Times menjelaskan bahwa perkembangan tersebut tidak hanya memberikan 'pengakuan resmi untuk kreator tari' tapi juga menunjukkan

‘kepraktiksan notasi tarian’ dan meletakkan dasaran untuk membuat ‘literatur yang disediakan untuk komposisi-komposisi tari [...] untuk generasi-generasi masa depan untuk dipelajari dan dirundingkan’ (1952a: X10). Atau, setelah ia ringkas, ‘kemajuan teknologi, hak kekayaan dan rabaan hasil kreasi artistik seluruhnya telah tersedia’ (Martin, 1952b: X2).

Meskipun banyaknya keberhasilan mendapatkan hak cipta menandakan perkembangan peredaran Labanotation sebagai cara gerakan ‘fixing’, peningkatan koreografer dan hasil kerja koreografi yang didapatkan oleh Labanotation-lah yang paling menarik perhatian saya. Jika, seperti yang dikatakan Lucy Wilder, ‘Sesuatu yang dilihat sebagai prosedur sederhana ini [pada pengumpulan musik Labanotation Holm kepada Copyright Office] mengubah status koreografer dan hasil karya mereka hanya dalam satu malam’, seperti apakah konsep pendefinisian ulang terhadap koreografer yang sudah memiliki pancang legalnya, dan apa yang bisa hal ini katakan ada kita tentang pergesaran konstruksi kepengarangan tari (1952: 69)? Secara khusus, saya ingin mencari tahu beberapa pengertian – dan perlawanan – dalam pemberian hak-hak kekayaan untuk koreografer tari modern terkenal yang ditetapkan melalui panggung Broadway. Tinjauan ulang dari keadaan pembuatan dan penerimaan koreografi *Kiss Me*, Kate menunjukkan keadaan rasial dan politik artistik yang rumit dan harus ditutupi supaya para koreografer dapat muncul sebagai pencipta yang hasil karyanya dilindungi.

Koreografi dari *Kiss Me*, Kate yang merupakan ‘tarian yang dilakukan tanpa lelah’ ikut menjangkau gaya-gaya tarian, termasuk, seperti yang ditulis Walter Terry dalam *New York Herald Tribune*, ‘balet klasik, tarian modern,

jitterbug, softshoe, akrobat, court dance, folk dance dan episode yang bisa dideskripsikan sebagai keceriaan ritmik’ (Mordden, 1999: 256; Terry, n.d., n.p.). Rerangka rangkaian pertunjukan-dalam-pertunjukan musikal mengacaukan dirinya pada jenis-jenis tersebut, dengan segmen-segmen bergaya Shakespeare yang memfasilitasi contohnya tarian istana pavane dan dekorasi di balik layar untuk para jazzier.

Hal ini bukanlah materi yang membuat Holm terkenal. Demonstrasi pengajaran dan komposisi-komposisi koreografinya dari tahun 1930an hingga 1940an berbaur dengan ekspresionis Jerman dan menembus gaya tarian modern Amerika dan ditambah dengan unsur-unsur gerakan balet lirikal, latihan-latihan berulang, dan eksplorasi metodikal jarak. Meskipun Holm melakukan debut Broadway-nya lebih awal pada tahun 1948 dalam Ballet Ballads, serangkaian tarian tiga-satu babak di mana dirinya berkontribusi dalam ‘The Eccentricities of Davey Crockett’, Kiss Me, Kate dinilai sebagai kehadiran pertamanya. Seperti yang dikatakan John Martin dalam Times:

Tidak ada yang bisa melangkah masuk pada suatu bidang baru dengan lebih anggun daripada yang telah dilakukan Hanya Holm dalam transisinya dari tarian konser menuju bisnis pertunjukan. Tarian yang telah ia ciptakan untuk ‘Kiss Me, Kate’ adalah musikal Broadway pertamanya, namun ia memperlihatkan suatu pertunjukan layaknya para senior. Yang sama pentingnya adalah mereka telah menguasai selera, integritas formal, dan penghargaan terhadap gerakan tubuh manusia yang dipersembahkan untuk tarian konser tanpa sedikitpun mengganggu ketenangan penonton yang sudah membayar.

Permukaan dari tarian Hanya Holm, mulai dari yang panas, sedih, maupun penuh kegelisahan, sangat berbeda dengan yang telah ia lakukan sebelumnya hingga timbul keterkejutan, bahkan untuk merasakan keraguan sepiintas bahwa ia bisa melakukan segalanya. Namun apabila seseorang tahu Holm akan menyadari bahwa, meskipun penuh paradoks, perbedaan gaya itulah yang justru membuatnya sama [...]

Sangat tidak lazim untuk memikirkan bahwa Broadway memiliki suatu gaya tertentu, meskipun semua dari mereka punya, baik melalui perencanaan terbeih dahulu maupun kebetulan. ‘Kiss Me, Kate’ memiliki gaya yang jelas – dua dari mereka condong sebagai pelengkap maupun pelepas satu sama lain, tergantung dari sisi mana Anda memandangnya. Di satu sisi, hal ini cerdas, jenaka, terasa segar dan menarik, seperti saat hal ini berhadapan dengan sepasang aktor bagian penyatuan antara memberi-dan-menerima melawan latar belakang dari ‘The Taming of Shrew’; di sisi lain, hal ini mengacu pada suatu gaya yang mungkin saja dapat dideskripsikan sebagai suatu jenis chichi low-down.

Hanya Holm membawa mereka pada kehebatan maksimal. Koreografi merupakan susunan utama dari suatu pertunjukan di setiap waktunya. Tidak ada di mana pun, mulai dari dibuka hingga ditutupnya tirai, karakter dari gerakan-gerakan Holm; tidak pernah dirinya tergoda untuk menempatkan dirinya di bagian paling atas dari suatu produksi, namun ia lebih memberikan perhatian sepenuhnya untuk menunjukkan dan mengutamakan apa yang menjadi bagian utamanya.

(1949b: X6).

Pujian Martin memberitahukan paradoks yang nyata. Ia terlihat seperti berlutut ke arah yang bertolak belakang untuk memberi tepuk tangan pada Holm karena telah membawakan kehalusan tarian konsernya ('selera, integritas formal, dan [...] penghargaan terhadap gerakan tubuh manusia') ke Broadway dan karena telah menonjolkan dirinya sendiri secara terus-menerus hingga ia secara singkat mempertanyakan apakah benar-benar ia membuat koreografi tarian musikal sama sekali. Dalam hal ini, cap 'original' koreografer sangat penting untuk ketidakhadirannya. Bagi Martin, hal ini merupakan kemampuan dari 'highest-browed dari kreator tari modern' untuk memproduksi 'sekumpulan tarian unhighbrow' yang pantas untuk dipuji (1949a: SM18).

Dimensi kelas dari pujian Martin nyaris tidak terlihat. Meskipun Martin memuji melalui dunia tari konser kelas atas, ia menolak untuk 'melihat ke bawah pada kelas menengah Broadway'. Alih-alih, ia mempertunjukkan bagian tarian yang 'kaya akan penemuan dan memiliki desain formal' untuk 'para penonton yang sudah membayar' yang 'tidak sadar bahwa mereka bisa peduli akan hal semacam itu' (Martin, 1951: X8). Pengaruh dari komentarnya tersebut adalah memperjelas perlawanan antara pembagian seni dan hiburan.

Keterkejutan atas penggabungan Holm dengan 'low-down chichi' juga mengkhianati dinamika rasial yang halus saat bekerja. Referensi Martin untuk 'yang panas, sedih, maupun penuh kegelisahan', ingin saya sampaikan, merupakan suatu isyarat atas keberadaan gaya tarian Afrika-Amerika dalam koreografi Holm. Sementara mencatat pilihannya untuk 'tarian elegan dari bagian Shakespeare', Martin juga memerhatikan usaha-usaha Holm dalam dua bagian di

balik layar: ‘Another Op’nin’, Another Show’ di mana ‘kemampuan komposisional Holm [...] memberikan perbedaan pada rutinitas jazz biasa’, dan ‘Too Darn Hot’, ‘salah satu pertunjukan yang populer namun tidak mendapat perhatian pada bagian-bagiannya’, di mana ia menyediakan ‘suatu latar belakang dan keberlanjutan’ (1949b: X6).

Bertolak belakang dengan Martin, sebagian besar kritikus senang dengan dua (numbers) ini, yang dijelaskan oleh Holm sebagai ‘tarian jazz Amerika (intrinsically)’ (1951: n.p.). ‘Another Op’nin’, ‘yang mempresembahkan pertunjukan pertama melalui (the first act), dinyanyikan oleh Hattie sang pelayan, salah satu dari sejumlah bagian untuk kulit hitam pada suatu musikal yang hampir secara eksklusif untuk kulit putih, dimainkan dalam bentuk produksi asli oleh Annabelle Hill. Meskipun begitu, tarian tersebut menggunakan ensembel yang keseluruhannya adalah kulit putih – enam laki-laki dan enam wanita – yang tampil dalam gaya ‘jazz lirik’ yang merupakan gabungan dari jazz dan balet (Labanotated score, Todd, 1949: 28-9, Kiss Me, Kate Dance Clipping File).

Sementara itu, ‘Too Darn Hot’, yang membuka bagian kedua, mepertunjukkan ‘gaya jazz yang berbeda’ yang dengan jelas dibuat untuk menyesuaikan para penampil kulit hitam (Guest, 1993: 363). Di-setting dengan lorong di balik layar di mana para penampil bermain dadu dan menghisap rokok, (the number) dinyanyikan oleh Lorenzo Fuller yang memerankan valet kulit hitam bernama Paul dan mengikutsertakan ‘terjangan Harlem yang penuh gairah’ dari sepasang ‘Specialty Dancers’: Fred Davis dan Eddie Sledge yang berasal dari Afrika-Amerika, yang pada akhirnya bergabung dengan solois kulit putih Harold

Lang ('Theater Dance', 1949). Meskipun Martin beralih, 'Too Darn Hot' merupakan pertunjukan yang luar biasa.

Kontribusi Holm dalam 'Too Darn Hot' terbatas pada pembuatan 'bagian-bagian jitterburg yang tidak terlalu dipaksakan namun memiliki suasana menyenangkan' untuk Dancing Ensemble yang menyokong Fuller, Davis, Sledge, Lang (Terry). Lagu Labanotation untuk 'Too Darn Hot' hanya merekam tarian latar belakang ini, dengan penjelasan bahwa 'aransemen yang pasti bervariasi sesuai dengan yang bisa dilakukan oleh para negro' dan bahwa pembentukan suatu panggung membutuhkan 'koreografi yang segar' (Kiss Me, Kate Labanotated Score). Memang, akhirnya terbukti bahwa mempekerjakan duo tarian Afrika Amerika di bagian ini menjadi kebiasaan. Seperti yang dilaporkan oleh Stearns, tim komedi-tari Charles Cook dan Ernest Brown muncul secara singkat dalam Kiss Me, Kate saat meeka masih ada di Broadway (berlangsung hingga 1951) (Stearns, 1968: 245). Dan di tahun 1953, Honi Coles dan Cholly Atkins mempertunjukkan produksi musikal untuk musim panas di Texas (Atkins dan Malone, 2001: 97).

Format yang mengikutsertakan penari-penari 'khusus' Afrika Amerika ke dalam musikal Broadway ini masih bisa dibilang baru.¹⁷ Namun bahkan bisa tarian tap Davis dan Sledgee tidak termasuk dalam lagu Labanotation yang diajukan pada Copyright Office dan dianggap oleh sebagian orang sebagai 'sesuatu yang asing untuk bagian lain dari koreografi', pengakuan yang diterima Holm sebagai koreografer Kiss Me, Kate, termasuk kemenangan atas hak cipta dan New York Drama Critics' Award, mengangkat pertanyaan-pertanyaan kunci

tentang kepemilikan atas hasil koreografi kulit hitam yang dimiliki oleh kulit putih (Todd, 1949: 28-9). Pengalaman Coles dan Atkins dalam musikal Broadway yang lain terbukti penuh dengan pembelajaran. Di tahun 1949, pasangan ini bergabung sebagai pemain di *Gentlemen Prefer Blondes* yang dikoreografi oleh Agnes DeMille, dan juga diikutsertakan dalam bagian babak kedua yaitu ‘*Mamie is Mimi*’. Sembari menceritakan kembali episode dalam *Jazz Dance*, Cholly Atkins menawarkan jendela untuk proses koreografi:

‘Selama masa-masa latihan Agnes de Mille tidak tahu apa yang harus dilakukan kepada kami,’ kata Coles, ‘maka akhirnya Julie Styne, yang mempekerjakan kami, meminta kami untuk minggir dan berkata, “Begini, bagaimana kalau kalian melakukan sesuatu, dan saya akan memintanya untuk melihat kalian.”’ Mereka menempatkan aranjir Benny Payne, yang tahu bagaimana cara menulis untuk babak tarian tap, dan mereka bertiga bekerja keras dengan rutin. ‘Pada suatu siang, de Mille menyisihkan waktu untuk melihatnya,’ kata Atkins. ‘Ia menyukainya dan meminta kami untuk menyimpan bagian tersebut.’

Pasangan Coles-Atkins-Payne melakukan rutinitas bersama selama persiapan ke pertunjukannya, dan Agnes de Mille dimasukkan sebagai koreografer dalam program ini. ‘Beberapa waktu kemudian kami harus mendapatkan izinnya untuk menggunakan waktu rutin kami untuk *Ford Hour* milik Jack Haley,’ kata Coles. ‘Ia sangat baik dalam hal ini.’ Dalam autobiografinya, de Mille menulis bahwa dalam bagian ‘*Mamie Is Mimi*’, dan juga beberapa bagian lainnya, direncanakan untuk dijadikan ‘satu bagian kecil’,

yang sepertinya merupakan rencana de Mille. Hal ini merupakan suatu praktik yang standar. (Stearns, 1968: 309)

Meskipun terlihat munafik untuk memperlakukan kasus Coles dan Atkins dalam *Gentlemen Prefer Blondes* dan Davis dan Sledge dalam *Kiss Me, Kate* sebagai sesuatu yang bisa ditukar satu sama lain, sepertinya akan terlihat lebih aman untuk memperkirakan bahwa ‘Too Darn Hot’ dijadikan satu dalam sesuatu yang sejalan. Tentu saja terdapat suatu sejarah yang panjang dalam teater Amerika tentang artis-artis dan produser kulit putih yang mengambil hak atas tarian yang diciptakan oleh penari-penari Afrika Amerika, seperti bukti pada klaim George White terhadap *Black Bottom*. Dan sebanyak kapital ekonomi White **menterup** (atau berusaha untuk menterup) klaim artis-artis kulit hitam atas keaslian dengan kehormatan terhadap rutinitas tarian tersebut, kapital kebudayaan Holm – sebagai ‘the highest browed’ para pencipta tarian modern – menghilangkan usaha para penari Afrika Amerika yang kreativitasnya ia jadikan sebagai tempat bergantung.

Tentu saja, status legal Holm yang dipertanyakan sebagai koreografer tunggal *Kiss Me, Kate* juga ikut menutupi usaha para penari-penari tambahan. Seperti yang telah dicatat oleh pihak lain, secara karakteristik Holm mengandalkan improvisasi sebagai cara mengkomposisi baik melalui kelasnya maupun koreografinya. Penari modern dan koreografer Alwin Nikolais, contohnya, mengingatkan kembali bahwa ‘saat Hanya bekerja pada subjek tertentu, ia akan sering meminta pada para penari untuk berimprovisasi pada subjek tersebut dan dia akan mengambil bagian-bagian menarik yang diperlihatkan oleh seorang penari tertentu. Sekali ia menyadari bagian-bagian

tersebut, ia akan memegang, membuat ulang, atau mengembangkannya dari titik tersebut menjadi koreografinya' (diambil dari Sorrell, 1969: 165). Penulis biografi Holm bernama Walter Sorell memperjelas pentingnya metode ini untuk membuat koreografi tarian tunggal dalam musikal-musikal, menjelaskan bagaimana 'Hanya memperhatikan atribut-atribut tertentu dari seorang solois dan mencoba untuk menemukan tingkatan gerakannya sehingga cocok untuk tubuh penari tersebut' (1969: 165).

Wawancara yang dilakukan pada para penari dari produksi original *Kiss Me, Kate* yang direkam dalam video *Hanya: Portrait of a Pioneer* tahun 1988 memperjelas peningkatan yang ia ambil dari teknik komposisi modern pada lingkungan Broadway. Glen Tetley, yang ikut menari dan bekerja sebagai asisten Holm pada *Kiss Me, Kate*, menjelaskan bahwa 'hal ini merupakan cara kerja yang tidak terdengar dalam lingkungan panggung Broadway yang berjalan cepat, dan saat Hanya [...] membangun struktur improvisasi, seperti misalnya pada hari pertama pertunjukan semacam *Kiss Me, Kate* yang memiliki banyak pandangan kosong [...]'. Beberapa, seperti Harold Lang, salah satu pemimpin musikal, secara terbuka bertentangan dengan cara-cara improvisasi Holm. Sebagai orang penting di American Ballet Theatre, Lang menyampaikan sanggahan bahwa 'saya akan melakukan segala yang Anda inginkan namun Anda harus menunjukkannya pada saya. Saya tidak akan membuat step-step baru.' Setelah akhirnya mulai melunak, ia 'memberikan beberapa kemajuan pada *Swan Lake*' dan mulai 'bisa menggabungkan apa yang telah ia berikan pada saya dengan teknik-teknik yang telah saya pelajari dalam pertunjukan musikal komedi dan balet' (*Hanya: Portrait*

of a Pioneer, 1988). Seperti Lang, Shirley Eckl, seorang penari utama lain dalam sebuah musical, merupakan anggota terkenal dari American Ballet Theatre, maka sudah jelas jika teknik klasiknya juga membekas pada Kiss Me, Kate.¹⁸ Selanjutnya, menjadi terlihat seakan apa yang diidentifikasi oleh kritikus John Martin sebagai pembagian gaya musical antara gaya tarian Shakespeare yang lebih ‘elegan’ dan selingan bergaya jazz merupakan bagian perwujudan dari pengaturan-pengaturan jasmani yang berbeda dan kontribusi-kontribusi koreografi dari para penari yang bekerja bersama Holm. Hal ini bukanlah untuk mengatakan bahwa Holm tidak layak mendapat penghargaan yang diterimanya dari tarian-tarian di Kiss Me, Kate bukan juga untuk mengatakan bahwa usaha koreografinya tidak lebih baik dari anggota lain. Hal ini ada justru untuk menunjukkan bahwa koreografi yang telah menjadi kekayaan intelektualnya bukan asli dari usaha maupun kerjanya sendiri.¹⁹

Apabila penggunaan improvisasi oleh Holm untuk menghasilkan suatu gerakan terlihat ‘di luar dunia ini’ untuk Lang yang terlatih di bidang balet, hal ini merupakan suatu strategi yang tersusun mulai dari hal-hal asing hingga orang-orang yang mengerti tradisi tarian Afrika Amerika (Hanya: Portrait of a Pioneer, 1988). Sarjana bernama Jacqui Malone menamakan improvisasi sebagai ‘salah satu elemen kunci dari kreasi tarian daerah asli’, dan baik Brenda Dixon Gottschild maupun Susan Leigh Foster memfokuskan pada pengaruh-pengaruh gaya Afrika pada koreografi modern dan post-modern kulit putih yang berubah menjadi suatu improvisasi (Dixon Gottschild, 1996: 49; Foster, 2002: 23-34; Malone, 1996: 33). Meskipun praktik improvisasi Holm mengantarkan kita pada

latihan yang ia lakukan dengan Mary Wigman, keberadaan pendekatan koreografi ‘seni kelas atas’ Eropa dan ‘seni kelas rendah’ Afrika dalam pembuatan Kiss Me, Kate memberikan gambaran terhadap konstruksi perbedaan dari kedua sisi tersebut. Dan untuk bagian yang paling akhir, terdapat suatu ironi pada kenyataan bahwa artis tarian modern kulit putih telah ‘mencatat sejarah’ dengan memenangkan perlindungan hak cipta – dan dengan demikian telah mengangkat figur sang koreografer – menggunakan teknik komposisi yang telah lama menjadi bagian dari artis Afrika Amerika yang penampilan terbukanya sering dihilangkan sebagai ikatan budaya dan kuno dan bukannya dianggap sebagai sesuatu yang eksperimental dan inovatif.

Alih-alih mempertanyakan gagasan atas para koreografer sebagai pencipta tunggal, metode kerja Holm di area ras-campuran dan aliran-campuran Broadway terlihat memiliki efek yang jelas-jelas saling bertolak belakang. Seperti yang telah dibuktikan dalam komentar John Martin, persepsi atas kontras yang tajam antara (high-browed) Holm dan arena low-browed atau middle browed dari teater musikal disajikan untuk membuat keahlian koreografi Holm menjadi lebih menyedihkan, tidak kurang.²⁰ Perbedaan yang Holm dapatkan melalui penggabungannya dengan bentuk dan gaya ras, bisa saya katakan, telah melakukan perannya dalam keputusan Copyright Office untuk menghadihkan hak cipta padanya atas koreografi Kiss Me, Kate. Dengan kata lain, bukan hanya Labanotation yang mendapatkan penerimaan dalam area resmi atas kekuatan-kekuatan tertentu, namun juga keunggulan dari koreografer kulit putih.

Sementara penawaran Holm terhadap perlindungan hak cipta menyokong kapital ras dan budayanya, hal ini juga didorong oleh keadaan ekonomi. Sebagai tambahan untuk menunjang penghargaan koreografi solo dalam ‘program teater, poster papan iklan, dan iklan-iklan koran’, kontrak Kiss Me, Kate Holm memberikan ia bayaran sebanyak \$45000, ditambah seperempat dari 1% hasil kotor box-office mingguan untuk percobaan keterlibatan dan pertunjukan-pertunjukan tur.²¹ Meskipun ia diberikan pilihan untuk mengawasi pementasan-pementasan berikutnya dari tim produksi Arnold St. Subber (pilihan yang ia ambil untuk dipelajari untuk produksi musikal London tahun 1951), hal ini tampaknya memberikan pengaruh kecil untuk mencegah pihak lain dari pencurian materi gerakannya untuk produksi mereka sendiri. Dalam wawancara tahun 1985, Holm mempertahankan bahwa ia mencari hak cipta ‘karena banyak sekali terjadi pencurian’ (Eye on Dance, 1985). Dan seperti yang ia sampaikan pada seorang wartawan pada waktu pendaftaran, ‘Beberapa orang memiliki memori fotografi yang baik [...]. Pontesi-potensi kreatif digunakan tanpa penghargaan yang sesuai dan keadilan untuk si pembuat. Mereka bahkan menggunakan cara dan barang mereka sendiri dan mencantumkan nama mereka sendiri di karya tersebut’ (Beckley, 1952). Para kritikus melihat keberhasilan hak cipta Holm sebagai solusi atas masalah pembajakan. ‘Saat musikal Broadway dikeluarkan sebagai stok’, John Martin berkata, ‘tidak jarang bagi teater musim panas untuk mengajak koreografer dari anggota dari beberapa persatuan tari original untuk menampilkan ulang tarian-tarian tersebut setelah melihat hasil dari produksi aslinya. Dalam hal ini, koreografer aslinya tidak mendapatkan penghargaan maupun royalti’ (1952a:

X10). Nelson Lansdale dari Dance Magazine melihat pemberian tersebut lebih sebagai sesuatu yang licik dan bukan diperuntukkan sebagai stok musim panas, melihat adanya penjiplakkan musikal-musikal Broadway di London, Norwegia, Swedia, Denmark, dan Australia, dengan tanpa adanya imbalan atau penghargaan untuk para koreografer asli pertunjukan-pertunjukan tersebut (1952: 41). Dengan penerimaan dari Copyright Office untuk Kiss Me, Kate milik Holm, Dance Observer menyatakan, ‘pembajakan dalam perihal tari tidak hanya akan menjadi masalah etika; hal ini akan menjadi masalah hukum’ (Wilder, 1952: 69). Seperti dugaan klaim hak cipta Alberta Hunter pada Black Bottom, hak cipta Holm didorong oleh beberapa penilaian dari reproduksi-reproduksi yang membayar usahanya tanpa jumlah yang setimpal (atau, dalam kasus lain yang diajukan Holm, yang telah membayar untuk namanya sembari menyalahartikan hasil usahanya). Lingkungan yang mengelilingi hak cipta koreografi Holm atas Kiss Me, Kate justru menjadi contoh dari ketidakmungkinan untuk menguraikan ekonomi, budaya, dan kapital ras.

Faktanya, hal ini masih belum pasti seberapa banyak dan jenis perlindungan legal macam apa yang diusahakan Holm saat ia mendaftarkan koreografi lagu Labanotation dari Kiss Me, Kate. Pada surat tahun 1950 untuk Ann Hutchinson, Richard McCarteney, pejabat dari Library of Congress, mengakui, ‘Saya tidak tahu bahwa pengadilan akan mempertahankan bahwa memberikan hak cipta pada lagu notasi tarian akan menjadikan tariannya sendiri juga mendapatkan hak cipta. Sertifikat Pendaftaran bisa saja sangat berharga atau tidak berharga sama sekali.’²² Tidak mencantumkan gugatan pelanggaran hukum

untuk menguji keabsahannya, hak cipta Holm kemungkinan hanya bersifat simbolis dibanding sebagai bobot legal yang sesungguhnya.

Meskipun begitu, pentingnya bobot simbolis ini tidak bisa diremehkan. Seperti rumor hak cipta Black Bottom milik Hunter, laporan-laporan mengenai pengajuan hak cipta Holm bergerak pelan melalui komunitas konser tari, memperbesar otoritas Holm dalam prosesnya. Untuk mereka yang memperjuangkan alasan tarian modern dan balet sebagai bentuk ‘serius’ dari ekspresi artistik, pendapatan hak cipta Holm menggambarkan kemenangan proksi untuk figur seorang koreografer secara keseluruhan, sekarang dengan resmi dikenal sebagai pencipta di sisinya sendiri. Juga tidak perlu diragukan lagi, kasus Kiss Me, Kate ikut ambil bagian dalam pengumpulan momentum Copyright Act tahun 1976 yang secara eksplisit memberikan status kekayaan intelektual terhadap perlindungan koreografi. Meskipun demikian, memberikan hak-hak kepemilikan bagi koreografer membutuhkan pencatatan di atas kertas akan aspek-aspek non-otonomi dan non-original dari proses koreografi: kolaborasi, peminjaman, pemberian, dan yang cukup vital, kebergantungannya untuk saling membedakan ras satu sama lain.

Kesimpulan

Apa yang bisa kita gambarkan dari perbandingan kasus Alberta Hunter dan Hanya Holm? Sebagai permulaan, kondisi yang mengangkat klaim hak cipta Hunter dan Holm mendukung pernyataan tegas dari Rosemary Coombe bahwa ‘Kepengarangan sebagai institusi legal dan sosial secara historis berasal dan

dibentuk oleh perjumpaan dengan yang lain' (1998a: 257). Baik di dalam kasus Hunter, persaingan antara para penari kulit hitam dan kulit putih terhadap Black Bottom, atau dalam kasus Holm, kasus antara tarian modern Eropa dan tarian tap Afrika Amerika, keterlibatan antar ras satu sama lain terdapat di akar dari usaha keduanya untuk menciptakan kepengarangan koreografi. Hal ini bukanlah hal sepele bahwa kemenangan hak cipta Holm bergantung pada logika rasial yang menghadiahkan hak-hak kepemilikan pengarang tunggal untuk wanita kulit putih sembari menahan hak-hak tersebut dari Afrika Amerika memperjelas bahwa 'menduniakan' tarian secara eksklusif bukan merupakan fenomena transnasional. Skema klasifikasi dan operasi kekuatan yang sama melalui apa yang orang Barat tegaskan melawan yang lain, bisa dikatakan, secara seimbang telah bekerja di rumahnya masing-masing, yang berada di dalam institusi yang bersifat paling Amerika, Broadway.

Di waktu yang sama, contoh-contoh tersebut mengindikasikan bahwa kategori rasial dari kepengarangan di mana hak cipta koreografi telah bergantung di Amerika Serikat tidak bisa dipertahankan. Bahkan saat logika hak cipta menuliskan pembagian antara karya seni individual dan budaya kolektif, kasus Hunter dan Holm bertolak belakang dengan dikotomi ini. Laporan dari hak cipta Hunter atas Black Bottom mendemonstrasikan tarian daerah, tidak peduli seberapa banyak dan rumit tempat asal asli mereka, tidak aman dari klaim pribadi dan bersaing dalam hal atribut. Koreografi yang mengasikkan adanya loncatan hak cipta Holm terjadi dalam diri seorang jenius yang tinggal di daerah terpencil seperti dalam model Romantik. Apabila pembagian antara seni sebagai koreografi

penciptaan-tunggal dan budaya sebagai tarian hasil karya anonim tidak bisa ditegakkan, dan apabila pembagian yang sama tersebut telah mendukung adanya kategori terpisah yang disebut sebagai ‘tarian dunia’, akan menjadi penting untuk menanyakan: Bisakah sesuatu yang disebut ‘tarian dunia’ terus berlanjut untuk tetap eksis?

Meskipun demikian, pada akhirnya analisis yang masih berlangsung menunjukkan betapa rumitnya kekuatan dinamika hak cipta yang bisa dilihat. Seperti yang telah dibuktikan dalam pemberian hak istimewa untuk yang sudah pasti, kreasi-kreasi ‘original’ hasil improvisasi, bentuk-bentuk partisipasi, dan melalui kesuksesan klaim Holm dibandingkan dengan Hunter, hak cipta tidak perlu diragukan lagi telah menjadi ketertarikan utama para kulit putih. Tapi hal ini juga menjadi jelas bahwa terdapat monopoli dalam penggunaan hak cipta sebagai perlindungan. Hubungan Hunter dengan hak cipta merupakan ilustrasi yang sangat jelas tentang bagaimana seruan untuk hak kepemilikan bisa dimobilisasi melalui tawar-menawar untuk mendistribusi ulang kekuatan yang dipegang oleh para produser dan penari kulit putih dalam pasar teatrikal. Selanjutnya, secara krusial hak cipta telah menjadi alat baik untuk mengkonsolidasikan dan mengaduk kekuatan. Sebagaimana debat tentang hak cipta memanasi di sekeliling dunia pada abad ke-21, ada baiknya untuk tetap membawa kedua paham ini dalam pikiran kita. Daripada terus-menerus menyalahkan klaim hak cipta sebagai perampasan kekuatan yang berasal dari keserakahan yang merusak pertukaran ‘bebas’ dari ide-ide, atau memenangkan hak cipta sebagai pengamanan terbaik bagi kehidupan dan integritas para artis, kita harus mencermati konteks-konteks spesifik di mana

klaim-klaim hak cipta terangkat dan mulai bermain. Yang terpenting adalah kita harus tetap waspada terhadap relasi-relasi spesial dari kekuatan/kekuasaan yang menjadi bagian tetap dari persaingan penghargaan dan kepengarangan.

Catatan

1. Bab ini telah diuntungkan dari tanggapan tajam dari sesama penulis yang digambarkan dalam volume ini. Terima kasih yang sebesar-besarnya untuk mereka semua.
2. Potongan tulisan opini Mehta menunjuk dengan jelas untuk hubungan dalam antara pencegahan penggunaan gerakan yoga oleh India, pemanfaatan pengetahuan dan sumber-sumber dari India oleh orang Barat secara luas, dan peraturan yang dibuat di bawah tekanan dari World Trade Organization yang membuat penjiplakan obat-obatan Barat ilegal di India. Mengenai isu hak cipta yoga lihat Machan, 2004; Susman, 2004/05.
3. Pada akhir abad ke-20, Amerika Serikat menjadi suatu partai untuk perjanjian-perjanjian hukum kekayaan intelektual multilateral seperti halnya Berne Convention dan World Intellectual Property Organization. Di tahun 1994, Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights, yang diadministrasikan oleh World Trade Organization, menentukan standar yang seragam untuk perlindungan kekayaan intelektual antar bangsa-bangsa. Untuk lebih lanjut mengenai hak-hak kekayaan dalam konteks internasional, lihat Goldstein, 2001.
4. Mengenai paham tentang ‘menduniakan’, suatu proses yang menempatkan ‘dunia ketiga’ sebagai sumber dari luar yang belum bisa dimanfaatkan, lihat esai post-kolonial feminis Gayatri Spivak ‘Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism’ (1986). Spivak menyebut Martin Heidegger sebagai pengaruh dari perkembangan konsepnya.
5. Lihat Susan Leigh Foster Bab 5 dalam volume ini untuk diskusi tentang bagaimana kemunculan istilah ‘koreografi’ di awal abad ke-20 di Amerika Serikat digunakan untuk memberikan kuasa terhadap kreator tari individu dan tidak mengikutsertakan para pelaku dan tubuh yang dibedakan secara ras dalam bentuk ‘dunia’.
6. Seperti yang ditulis oleh seorang terpelajar Melanie Cook, larangan melawan memberikan hak cipta untuk ‘step-step tarian sosial’ dan ‘rutinitas sederhana’ ‘sama saja dengan standar yang diberlakukan secara hukum tentang sesuatu yang bernilai seni’ (1977: 1299). Kenyataannya, pemikiran bersama mengenai seni melawan budaya dalam cakupan tarian dan hukum bukan merupakan suatu kebetulan, seperti beberapa penulis legal katakan sesuai dengan World History of the Dance karya Curt Sachs dalam memberikan penilaian tentang hak cipta untuk tarian. Dalam pengamatan tentang hak cipta yang

diajukan pada Senat Amerika Serikat tahun 1961, Borge Varmer mengutip Sachs untuk penilaiannya yang menyatakan bahwa ‘Tarian merupakan salah satu bentuk tertua dari bentuk ekspresi manusia. Awal mulanya, mungkin, gerakan tubuh dalam tarian merupakan ekspresi spontan dari emosi para penari untuk kepuasan dirinya sendiri. Tarian kelompok mengikuti gaya yang sudah ditemukan terlebih dahulu, seperti pada tarian ritual pada tarian daerah, yang akhirnya diartikan sebagai ekspresi perasaan dari kelompok penari tersebut. Akhirnya, tarian berkembang menjadi suatu bentuk seni, suatu hasil kerja koreografi untuk penampilan teatral, di mana gerakan tubuh yang ditampilkan oleh para penari dilakukan untuk menarik perhatian, pikiran, dan perasaan penonton’ (93). Otoritas yang berlanjut pada buku Sachs mulai dianggap kuno setelah penerbitnya mengusulkan apa yang bisa didapat dari kumpulan-kumpulan sejarah ‘resmi’ tarian yang telah berpengaruh secara luas dan penghitungan secara umum mengenai sudut pandang yang Sachs sertakan.

7. Pada tahun-tahun menjelang kemenangan hak cipta Holm, baik Balanchine maupun Eugene Loring telah berusaha dan gagal untuk mengamankan pencatatan untuk balet mereka. Di awal 1940an, Copyright Office menolak koreografi Loring untuk Billy the Kid dengan dasaran bahwa metode yang sudah dilakukan – Labanotation – ‘belum dikenal sebagai suatu sistem untuk mencatat suatu gerakan’ (dalam Landsdale, 1952: 21). Sementara itu, Symphony in C milik Balanchine yang juga diajukan sebagai lagu dengan Labanotation hanya setahun atau dua tahun sebelum Kiss Me, Kate milik Holm gagal untuk bertemu dengan persyaratan ‘dramatik’ (Arcomano, 1980: 59).

8. Lihat juga Doughty, 1982.

9. Lagu-lagu lain yang diberikan untuk Black Bottom mengikuti milik Bradford. Tahun 1927, Jelly Roll Lorton mencatat ‘Black Bottom Stomp’, dan di tahun 1928, Ma Rainey mencatat ‘Ma Rainey’s Black Bottom’, yang liriknya memamerkan kemampuannya dalam menampilkan tarian populer (Lieb, 1981: 142-5).

10. Masuknya Ewen dalam Scandals milih George White pada edisi awal-awal tidak memiliki kaitan dengan Alberta Hunter pada hak ciptanya yang sudah diakui mengenai Black Bottom (1958). Meskipun kedua volume tersebut mencantumkan bibliografi atau catatan kaki, satu sumber yang memungkinkan untuk teks-teks ini adalah artikel Koran tahun 1926 yang ditulis oleh Lester Walton, yang mengatakan ‘Alberta Hunter, penyanyi blues Negro yang terkenal, mengklaim perbedaan karena telah menyelesaikan [Black Bottom] sebelum adanya penonton kulit putih di salah satu rumah vaudeville di New York pada tahun 1925. Ia mengatakan sudah menerimanya dalam keadaan sudah dihak cipta’

(6). Walton juga penunjuk pada sumber awal dari Black Bottom, menjelaskan: 'Sejauh yang diketahui, pertama kali Black Bottom diletakkan pada teater New York adalah tahun 1923 oleh Ethel Ridley dalam komedi musikal penuh warna di Lafayette Theatre di Harlem.'

11. Penyelidikan dilakukan oleh Copyright Office pada Januari 2006.

12. Perry Bradford telah diyakinkan bahwa para kulit putih pertama kali melihat Black Bottom pada pertunjukan Dinah di Harlem dan kemudian mencantumkan tiga composer kulit putih Scandals, Buddy de Sylva, Lew Brown, dan Ray Henderson, untuk membuat lagu bagi pertunjukan tersebut (Stearns, 1968: 110-11).

13. Lihat Brenda Dixon Gottschild (2000) untuk berbagai contoh eksploitasi penampil-penampil kulit hitam dalam industri hiburan yang dikuasai oleh kulit putih.

14. Satu kesempatan Hunter menangkap skema Williams, ia merencanakan untuk artis-artis seperti Ethel Waters dan Fletcher Henderson untuk menulis surat untuk perusahaan rekaman, mengakui bahwa mereka tidak melakukan apapun terhadap lagu-lagu yang sudah ditulis oleh Hunter (Taylor dan Cook, 1987: 65).

15. Sesuai dengan survei bayaran yang dilakukan di tahun 1920an, rata-rata pendapatan tahunan para pekerja Amerika pada tahun 1926 adalah \$1473 (Zieger dan Gall, 2002: 45). Brenda Dixon Gottschild melaporkan bahwa rata-rata musisi yang ikut dalam tur vaudeville kulit hitam di tahun 1920an menerima gaji mingguan sebanyak \$35, ditambah \$5 untuk uang makan (2000: 93).

16. Hal ini akan sesuai dengan pengingat dari Rosemary Combee bahwa kegunaan dari 'idiom hak milik' oleh masyarakat pribumi bisa dijadikan panggilan untuk 'pengakuan awal klaim hak milik – bukan secara eksklusif sebagai kepemilikan namun sebagai kumpulan dari berbagai hak dan hubungan [...] (Combee, 1998b: 208).

17. Sebagai contoh, Lew Leslie mempekerjakan Bill Robinson sebagai 'Atraksi Tambahan' dalam Blackbirds of 1928, Bill Bailey tampil sebagai 'Ahli Penari' dalam Swingin' the Dream (1939), dan Nicholas Bersaudara tampil dalam Babes in Arms (1937) dan St. Louis Woman (1946).

18. Diskusi Anna Hutchinson Guest mengenai musikal membenarkan ingatan anggota pemeran asli. 'Hal alami dari tarian-tarian dalam Kate,' ia menuliskan, 'memberikan kesempatan untuk para penampil untuk membuat kontribusi-kontribusi tertentu' (Guest, 1993: 364-5).

19. Rupanya, Holm juga mengacu pada hasil kerja kolektor tari seperti Curt Sachs dalam upaya mendapatkan koreografi daerah untuk Kiss Me, Kate. Dalam catatan-catatannya untuk proses produksi terdapat penjelasan tentang Fandango dan Tarantella yang dikutip langsung dari *World History of the Dance* karya Sachs (Hanya Holm Papers). Pandangan Holm yang berpaling pada Sachs merupakan indikasi lain betapa mudah pengaruhnya menyebar.
20. Lihat Levine, 1988, tentang akar rasial dari istilah ‘high-brow’ dan ‘low-brow’ yang diperoleh dari pseudo-science phrenology abad ke-19.
21. Kontrak antara Hanya Holm dan Arnold St Subber, The Salem Company, 30 September 1948 (Hanya Holm Papers). Tidak diketahui berapa banyak bayaran para penari, meskipun di waktu berikutnya kontrak mengindikasikan bahwa \$2500 dari gaji Holm diberikan untuk membayar asistennya, Ray Harrison. Kontrak antara St Subber, Salem Company, dan Hanya Holm, 5 Oktober 1948 (Hanya Holm Papers).
22. Surat dari Richard S. MacCarteney untuk Ann Hutuchinson, 4 Agustus 1950 (Hanya Holm Papers).

5

Koreografi dan Koreografer

Susan Leigh Foster

Kamus Bahasa Inggris Oxford menghasilkan dua terjemahan untuk kata *Choreographies* (Koreografi) : Pertama, koreografi bisa diartikan secara sederhana sebagai “seni dari tarian” ; kedua, diartikan sebagai kegunaan yang kuno, mengacu pada “seni menuliskan tarian pada secarik kertas.” Definisi yang pertama mengartikan semua aspek koreografi pada tari, baik secara proses mengajar tari, penerapan cara belajar tari, menampilkan tarian, maupun cara menghasilkan tarian. Definisi yang kedua, mungkin digunakan terakhir kali oleh Rudolf Laban pada bukunya *Choreutics* (1966), mengidentifikasi pada koreografer yang mendapatkan notasi gerakan yang diartikan dari simbol abstrak, penggunaan ruang, dan ritme gerakan. Kedua definisi tersebut, menurut saya, tidak ada yang mengartikan sebagai penataan/urutan gerakan tari yang diartikan seperti pada umumnya sekarang. Beberapa tahun kemudian, kita ambil contoh, Los Angeles Times, menggunakan istilah koreografi sebagai pergerakan pasukan tentara Iraq, pengaturan diskusi pada pertemuan luar negeri, koordinasi lampu lalu lintas untuk para pengendara, pergerakan Cesar Milan sebagai penjinak anjing, dan seni dari pembuatan tari. Arti yang bervariasi tersebut menunjukkan adanya kecondongan pada aturan pergerakan badan. Dan arti tersebut diarahkan untuk mendapatkan hasil yang dibutuhkan.

Karena arti dari istilah tersebut dapat diartikan secara luas dari berbagai konteks, hal ini menyebabkan ketidakpedulian pada beberapa orang dalam mengartikannya. Dua acara TV, berkaitan dengan tari, yang sedang populer

sekarang, So You Think You Can Dance dan Dancing With the Stars, secara konsisten mengartikannya sebagai proses kreatif dalam memilih dan mengurutkan gerakan yang ditampilkan. Seniman muda yang mengikuti acara So You Think You Can Dance ditempatkan pada kelas tari yang mengajarkan teknik selama beberapa minggu lalu dijurikan, bukan kemampuan dasar komposisi tari mereka yang dinilai, melainkan bagaimana mereka bisa mengikuti kelas tari tersebut. Mereka tidak diajarkan untuk membuat gerakan melainkan hanya mengikuti gerakan yang telah diberikan oleh ‘trainer-partner’ mereka. Mungkin inilah yang membedakan antara seni hirarki dan sosial atau tarian populer.

Jadi, apakah yang membedakan “seni tarian”? Apakah itu berarti membuat, menampilkan, atau mempelajari tarian? Dan bagaimanakah tarian tradisional, kontemporer, dan sosial dapat mempengaruhi hasil dari tarian? Menurut perguruan tinggi hampir diseluruh Amerika Serikat, disiplin tari ditekankan pada proses kreatif seorang individu dalam membuat gerakan original. Dalam hal ini, mereka menganut pada gerakan tari modern pada zaman abad 20an. Ilmu-ilmu tersebut diterapkan pada beberapa gerakan tarian yang fokus seperti ballet, jazz dan gerakan folk Amerika, dan pada akhirnya merambah ke seluruh penjuru dunia.

Pada bagian ini akan menjelaskan tentang kegunaan istilah “koreografi”, dan bagaimana para penari serta tariannya dipengaruhi. Saya harap, ini dapat menjelaskan tentang arti serta pengaruh kita tentang bagaimana kita mengajar dan mengonsept sebuah tarian diseluruh dunia.

Koreografi Sebagai Notasi

Ahli tari dari Prancis Raoul Auger Feuillet, bekerja sama dengan ahli tari Pierre Beauchamps menemukan sebuah istilah yang menjelaskan tentang arti dari seni tari yang dapat dipahami pada kertas. Menurut Beauchamps, gerakan dan langkah-langkah tari dapat dipelajari oleh penari tanpa bantuan oleh instruktur pribadi.

Peraturan tentang ‘tanpa bantuan instruktur pribadi’, secara mendalam telah mempengaruhi konsep tarian serta pengkategorian tari-tari yang berbeda. Dengan satu judul, notasi tersebut memerintahkan penari untuk mengikuti hukum tarian yang dapat ditampilkan. Simbol berupa garis lurus, jalur jiplakan, mengindikasikan posisi yang tepat pada pergerakan kaki penari. Feuillet telah menelaah komposisi tarian yaitu ‘posisi, langkah, turunan, naikan, pengeperan, loncatan, jatuhan, luncuran, putaran tubuh, irama, bentuk tubuh, dan lainnya.

Penerapan hukum gerakan ini, dilihat dari sisi budaya tari yang khas, secara perlahan mulai menghilang. Ahli sejarah kesenian Jean-Noel menjelaskan :

Para ahli tari dari Prancis harus menyatukan bentuk gerakan dari berbagai daerah yang berbeda : bertujuan untuk menemukan kesamaan secara umum.

Beberapa sistem gerakan dapat membuat instruktur untuk ahli dalam beberapa gaya setempat, dan mengasimilasikannya dalam satu bentuk tarian. Inilah yang membedakan satu gaya tarian dengan yang lainnya.

Laureti menjelaskan :

Beberapa notasi menunjukkan kesederhanaan gerakan yang sangat dinamis, membutuhkan tak lebih dari delapan gerakan: langkah depan dengan

kaki bebas, selaman, pantulan, kaki di udara, selaman kedua dan pantulan pada setengah badan dan membentuk tanda ; dua kelompok gerakan yang sesuai tersebut bersatu dalam sebuah sifat kerangka ukuran tarian.

Pada abad ke tujuh belas, tarian penuh dengan ketidak pastian yang membingungkan karena kurangnya aturan, dan setiap instruktur dapat menginterpretasikannya secara berbeda. Hanya penemuan notasi oleh Feuillet-lah yang dapat memberikan kejelasan aturan tari yang permanen pada awal abad 18, dan membuka kesempatan pada tarian untuk menjelajahi dunia.

Di balik embel-embelnya, sistem milik Feuillet tidak begitu dinikmati oleh semua orang.¹ Namun, pengonsepan tubuh dari sistem tersebut membantu tarian sebagai dasar gerakan yang akan disusul oleh perkembangan gerakan yang selanjutnya. Sebagai tolak ukur, pada pertengahan sampai akhir abad ini, Sandra Noll Hammond menunjukkan kekonsistenan pengembangan dari gerakan dasar yang telah ditelaah oleh Feuillet (Hammond,2005). Hal ini menyebabkan para murid tari dapat melatih kemampuan pergerakan posisi diikuti oleh postur dengan hasil yang sempurna.

Sejalan dengan musikalisasi pada tari, musik dan tari adalah kedua hal yang berbeda namun berelasi. Pada analisis tari Arbeau, musik dan ritme dibahas lebih awal, kemudian gerakan mewakili sebagai arti atau emanasi dari struktur musik melalui tahapan. Berbeda dengan notasi milik Feuillet yang memberikan katalog yang berisi tahapan yang memungkinkan, tanpa menyebutkan tipe musik yang sesuai pada langkah ini.

Saat sistem Feuillet dirancang, pembuatan dan pembelajaran tari dikonsep secara berlebihan. Ahli Tari, yang biasa disebut, tampil secara professional, dan juga mengajari muridnya cara menari. Ia memperkenalkan tarian-tarian baru untuk menjaga reputasinya di atas panggung. Koreografer yang pertama, Ahli Tari itu sendiri, mengingat tarian yang dibuat orang lain, mengimplementasikan sistem yang didesain untuk membantu membuat dan mengantarkan tari yang mengindahkan pembuatnya dengan menulis namanya pada halamannya.²

Pada akhirnya, analisa gerakan tari yang ditawarkan oleh notasi menghasilkan status baru untuk tarian, yaitu tiga fungsi berikut ini, penyusunan, penampilan, dan pembelajaran akan menjadi pelatihan yang berbeda. Dengan demikian, murid yang dapat memahami macam-macam gerakan dan langkah-langkahnya akan memahami pula aturan pergerakan yang universal.³

Koreografi Sebagai Pengkomposisian

Istilah koreografi secara umum ke luar pada bahasa Inggris dan Prancis pada abad 19. Saat istilah ini dimanfaatkan pada surat kabar dan jurnal, arti koreografi tanpa pandang bulu mengartikannya sebagai penerapan tari, pembelajaran tari, atau pembuatan tari.⁴ Hanya saja, pada akhir tahun 1920 dan awal 1930, istilah koreografi memiliki arti yang baru, terutama di Amerika Serikat. Pada tahun 1927, tiga surat kabar ternama di New York bekerja bersama kritikus tari, dan mereka menggunakan istilah tersebut pada setiap ulasannya (Connor, 1997: 1). Para pengulas tak hanya menggunakan istilah koreografer sebagai pemilik tari namun juga istilah koreografi sebagai wujud nyata gerakan yang merupakan hasil dari proses kreatif tari.

Pada tahun 1935, Bennington menawarkan Lokakarya Umum di mana terdapat kajian komposisi tarian, analisa musik, sejarah dan kritikan, dan pementasan panggung. Ini juga ditawarkan pada Program Pelatihan yang berisi kajian Teknik yang diajarkan oleh Graham dan kajian Koreografi baru yang ia buat bernama Panorama.⁵ Selama beberapa tahun ke depan pelatihannya diarahkan oleh seniman-seniman yang berbeda.⁶ Bennington membedakan antara komposisi dan koreografi, di mana pada awalnya para murid diharuskan mempelajari tentang dasar pengkomposisian yang menjadi dasar kemampuan untuk menganalisa gerakan dilihat dari sisi ruang, waktu dan bobot.⁷ Salah satu kajiannya adalah di mana para murid mempelajari tentang pembentukan tubuh menjadi objek tiga dimensi. Hanya di Lokakarya Koreografi inilah murid-murid dapat menyaksikan dan berpartisipasi dalam lahirnya tarian. Pada tahun 1936, Bennington menambahkan program koreografi yang baru, kajian ‘pengomposisian mandiri oleh murid-murid,’ tak banyak murid yang memenuhi syarat untuk mengikuti program ini.⁸

Koreografi, sebagaimana merupakan hasil dari proses kreatif, merupakan properti dari seorang seniman, bukan pembagian gerakan yang ditujukan kepada kumpulan praktisi, seperti yang dikatakan Feuillet sebelumnya, hal ini merupakan penciptaan gerakan dan perkembangan berdasarkan waktu.

Prinsip gerakan Hill, pada pendekatannya tentang komposisi, mengimplementasikan konsep universal tentang ruang, waktu dan bobot. Di mana notasi Feuillet fokus pada spasial tubuh yang berhubungan pada sumbu sumbu horizontal dan vertikal, Hill menggambarkan ruang sebagai kekosongan di mana

tubuh diproyeksi menjadi bentuk-bentuk dan energi, dan waktu sebagai ukuran kecepatan dan kelambatan gerakan. Kedua sistem digambarkan agar dapat menyempurnakan gerakan tarian, dan menurut Feuillet hal ini mungkin terjadi, karena semua bagian tubuh terbagi dalam sebuah kemampuan mekanik yang sama – kemampuan untuk naik, tenggelam, menekuk, dan lainnya - di mana Hill berasumsi bahwa semua gerakan saling membagi kekayaan fundamental yaitu bentuk, ritme, dan tenaga.

Hill telah belajar bersama pendidik tari Margaret H'Doubler. H'Doubler berargumentasi bahwa tari merupakan terjemahan dari pengalaman emosional yang digambarkan ke luar. Namun untuk dapat menghasilkan hal tersebut, penari diharuskan menguasai kemampuan mekanisme fisik. Pemahaman H'Doubler fokus kepada hubungan antara dorongan (impulse) dan realisasi gerakan kinetis. Melalui dorongan dan usaha, H'Doubler menjelaskan bahwa murid dapat mengatasi larangan dan rintangan kebebasan kontrol. Tak seperti notasi Feuillet yang mengajarkan gerakan dasar standar, H'Doubler melihat pengajarannya sebagai pemecahan masalah demi penampilan yang diharapkan di mana pada akhirnya latihan ini dapat memicu murid untuk menghasilkan karya seni yang ia definisikan sebagai emosi dalam tubuh yang digambarkan ke luar.⁹

Koreografi sebagai seni dari menulis tarian telah membuahkan hasil, yaitu mengurangi ketergantungan terhadap instruktur pribadi. Di mana Feuillet mensyaratkan keharusan memahami standar gerakan, H'Doubler mengajarkan tentang kemungkinan cara untuk membuat pergerakan.

Pengecualian pada Koreografi

Berkaca kembali pada apa yang disebut sebagai ‘teori koreografi’ pada sekitaran tahun 1930, Humphrey menjelaskan bahwa pergolakan sosial yang disebabkan oleh perang dunia pertama mendorong para penari untuk mengevaluasi diri mereka kembali sebagai seorang seniman. Bagi Humphrey, koreografer moderen berkembang melalui kesadaran diri yang ditujukan untuk menginspirasi ketidakadilan demi membuka pandangan baru pada manusia sebagai sosok sosial.

Seperti yang digambarkan Susan Manning pada pembelajarannya, ia memberi contoh pada gerakan tari seorang seniman berkulit hitam. Seniman berkulit hitam secara khusus membuat gerakan secara spontan dan natural. Selebihnya, John Martin seorang kritikus yang belajar di Bennington percaya bahwa koreografi yang berasal dari koreografer Africa America, menyebutkan bahwa gerakan mereka merupakan ‘turunan’ alih-alih dari ‘keaslian’, sehingga mereka lebih menyebut penampilannya sebagai ‘penampilan natural’ daripada ‘seni kreatif’.

Pada saat yang sama, seniman seperti Graham dan Helen Tamiris ingin menunjukkan semua tubuh dunia yang ada pada tarian mereka, melalui kondisi kulit putihnya namun di dalam jiwa seorang negro. Karena gerakan ini merupakan gerakan satu-satunya yang dapat mengalihkan semua gerakan fundamental di dunia, sehingga mereka dapat menari tanpa kekhawatiran.

Louis Horst, seorang ahli yang mengajarkan tentang ‘Bentuk Primitive’ menyetarakan fisik, psikologi, dan sosial yang diidentifikasi secara umum. Horst

menggunakannya sebagai bentuk kecocokan yang rasional masyarakat asli Amerika oleh koreografer seorang kulit putih yang menggunakan unsur estetika seorang kulit hitam sebagai sumber gerakan.

Konsep koreografi baru ini menimbulkan satu pengecualian: pergerakan tari yang tidak dapat diketahui sejarah pembentukannya ditempatkan di tempat yang berbeda. Apabila kita masuk di antara tradisi dan inovasi, koreografer moderen mengklaim bahwa gerakan yang mereka ciptakan benar-benar baru, walaupun mereka meminjam dari orang Amerika asli, Asia, ataupun Negro. Ditambah lagi, para koreografer ethnic berkata bahwa merekalah yang belajar dan memahami tentang gerakan-gerakan yang ditanggung oleh dunia saat ini.

Russel Meriwether Hughes, biasa disebut La Meri, mengklaim bahwa dirinyalah yang menemukan istilah ‘tarian adat’. La Meri terjun langsung untuk mempelajari keberagaman tarian secara detail. Hal ini diikuti oleh teorinya yang mengatakan bahwa tarian inilah yang kelak telah berkembang menjadi tarian-tarian di dunia, tarian yang lebih fundamental dan memiliki energi generatif dibandingkan dengan tarian moderen.

La Meri belajar tentang Flamenco, Barata Natyam, tarian Jawa, dan beberapa tarian rakyat Eropa, lalu menyusun tarian tersebut menurut versinya sendiri yang akan ia tampilkan dan mendapat sambutan yang meriah dari penonton di seluruh dunia.

La Meri menekankan pada pilihan tema untuk para penari, dan tekniknya untuk mengembangkan materi gerakan. Musik sebagai bagian yang penting dari tari, harus dipilih secara struktural untuk menunjukkan bahwa hal ini

menginspirasi. Namun, musik bisa dipilih apabila tema sudah ditentukan terlebih dahulu. Kostum, properti, pencahayaan dan lain lain, juga merupakan hal yang penting yang merupakan efek dukungan dari hal yang paling penting-gerakan tari.

Walaupun La Meri menyebutkan bahwa tari di dunia merupakan gerakan yang terkonsep dari satu koreografi, La Meri juga membedakan gerakan fundamental antara bentuk Barat dan Timur. Bentuk tarian Barat menunjukkan adanya jalur luas yang mengharmonisasi keseluruhan tubuh, sedangkan pada bentuk Timur lebih menunjukkan pada bayang-bayang yang tak terbatas yang ada pada tubuh berupa kehidupan, jalur, dan ritmenya sendiri (La Meri, 1965:142).

Pengaruh Koreografi

Bagi Feuillet, gerakan tarian mengambil ruang tertentu dan berlangsung pada waktu yang telah diberikan, dan koordinasi ini mematenkan gerakan yang telah diberikan dan juga ‘fakta’ dari gerakan. Setiap gerakannya bisa diartikan, melalui kategori notasi, menjadi penulisan. Menurut teori moderen, seperti teori Humphrey dan La Meri, gerakan merupakan wujud fisik dari jiwa, ritme, dan tekstur. Terlebih lagi, hal ini dapat dikembangkan, dan divariasikan – meluas atau menyempit, terbalik atau terjal, dengan gerakan lainnya yang kontras.

Pelaksanaan gerakan ini menjadi bukti dari definisi ‘koreografi’, dan juga membedakan tarian dari karya seni lainnya, khususnya musik dan teater. Untuk Feuillet, notasi musik berada di atas notasi tari dengan maksud menunjukkan bahwa status tari berpararel pada musik. Pada moderenisme, gerakan, sebagai perantara dalam pandangan perkembangan tari, berhubungan dengan musik

sebagai penunjang namun merupakan praktik yang berbeda sebagaimana yang dikatakan oleh Suzanne Langer yaitu 'virtual power'.¹⁰

Status gerakan tari merupakan alasan di balik banyaknya program yang dilaksanakan di banyak universitas di Amerika Serikat. Walau La Meri tak setiap hari mengajar dalam konteks perkuliahan, pengkategorian milik La Meri berupa ballet, moderen, dan tarian suku menunjukkan adanya perkembangan pada kurikulumnya. Pada departemennya, tari moderen fokus pada penambahan daya kreativitas bagi murid. Kajian ini dilengkapi oleh instruktur musik untuk tari dan juga produksi tari. Ballet, yang merupakan salah satu kurikulumnya, diberikan demi pembentengan kemampuan murid secara teknik. Hanya saja jarang bagi mereka untuk menemukan bentuk baru dari tarian. Saat mereka mulai dikenalkan pada tahun 1960an dan 1970an, tari adat diterapkan sebagai dalih untuk ujian atau perayaan suatu budaya tertentu. Pada beberapa kelas, para murid belajar tari adat sebagai jendela budaya dan nilai estetik yang ditunjukkan masyarakat. Harapan para murid yaitu fokus pada gerakan, ahli pada gerakan tersebut, lalu menari sebuah tarian. Namun, para pengajar mempunyai masalah di mana para murid tidak mempelajari keahlian yang sesungguhnya. Sebagai hasilnya, kegiatan mengajar memiliki sebuah gambaran di mana tarian tidak berubah, dikarenakan para murid tidak belajar untuk berimprovisasi pada bentuk tarian, bagaimana cara berkolaborasi dengan musisi, bagaimana cara mengatur materi untuk menampilkan penampilan yang diharapkan.

Sebagai contoh, Alma Hawkins, seorang ahli yang pernah belajar bersama H'Doubler dan mengembangkan kurikulum tari di UCLA, terkenal atas

pernyataannya : ‘Aku ingin menunjukkan kembali sebuah karya seni, di mana para murid dapat pergi kemanapun mereka mau, sebagai penampil ataupun guru’ (Ross, 2000: 205). Namun ia ingin meyakinkan agar para murid bisa mengerti beberapa bentuk tarian, khususnya tarian moderen dan ballet, sehingga mereka dapat memasuki pasaran sebagai penampil atau guru tari. Hawkins juga memperluas kajiannya dalam bentuk ‘tarian adat’ seperti Barata Natyam, tari Bali, dan tarian timur tengah, hingga pada akhirnya, kajian-kajian tersebut meluas dalam bentuk spesifik yang ada di dunia, seperti Afrika Barat, Asia Selatan, moderen, ballet, post-moderen dan selanjutnya. Pembagian ini menyebabkan sistem Feuillet berlanjut.

Walaupun para guru mungkin tak bisa mengajar menurut gagasan Horst tentang ruang, waktu, dan dinamika, mereka tetap melanjutkan kebebasan para seniman yang mengasimilasikan model modern bagi penciptanya yang pertama. Namun, mereka masih bergulat dalam istilah ‘koreografi’ yang bisa berarti bervariasi dalam konteks tarian.¹¹

Catatan

1. Koleksi Notasi tarian berhenti pada tahun 1730an, walau Louis de Cahusac menulis tentang sistem pada essainya *Encyclopedie* pada tahun 1755, ini tak pernah terpakai.
2. Walau sistemnya sulit dikontrol dan sering menghambat, Para Ahli tari hanya mengubah metodenya untuk menciptakan inovasi. Walau skenario, pergerakan plotnya memunculkan kepemilikan dengan menulis nama senimannya, hal ini tetap tidak bisa menunjukkan dokumentasi gerakan tari secara keseluruhan, dan para Ahli Tari terus memprotes hak milik yang telah dicuri.
3. Keahlian ini diwujudkan pada banyak penampilan balet di seluruh dunia yang muncul pada awal abad sembilan belas, yang diadakan secara bersamaan dalam suatu rencana.
4. Sebagai contoh, Theophile Gautier jarang menggunakan istilah itu, namun begitu ia menggunakannya, muncul berbagai macam fungsi. Ditulis pada tahun 1858 'Taglioni, Elsser, Cerrito dan Carlotta Grisi, sebagai koreografer muda yang lulus dari sekolah balet, salah satu bakat terbaik di dunia, bertalenta dan disiplin, hanya kurang jam terbang di panggung (Gautier, 1986:294). Pada ulasan yang sama, ia juga menyebut Mme Petipa sebagai sosok 'lebut, cantik, ringan dan berharga untuk diterima di keluarga yang terpisah dari koreografer' (1986: 293). Kedua ulasan tersebut menggunakan istilah koreografi yang menekankan kepada kemampuan menari daripada proses pembuatan tari.
Pada tahun 1878 penulis New York Times yang tak diketahui namanya menggunakan istilah koreografi, 'negara yang penuh dengan ahli tari, namun kapasitas apapun milik mereka dalam menginstruksikan koreografi, mereka merupakan penampil yang luar biasa' (A Dull Season in Paris': 6). Empat tahun kemudian, penulis yang sama menggunakan istilah tersebut sebagai 'mengajari tari'.
5. Murid yang berperan pada kajian ini juga harus berperan dalam Pengkomposisian Bentuk Tari dan Sejarah Tari dan Kritik tari (diajarkan oleh John Martin).
6. Pada tahun 1936 Charles Weidman memimpin Pelatihan untuk pria di mana ia mengembangkan 'penyelidikan', dan Doris Humphrey memimpin di Pelatihan untuk wanita di mana ia menciptakan With My Red Fires.
7. Sebagai contoh, deskripsi kajian pada Komposisi Tarian yang diajarkan oleh Martha Hill bersama Bessie Schonberg sebagai asistennya berkata 'Pelajaran komposisi tari dari sudut bentuk yang berurutan dan perkumpulan desain pada suatu jarak; faktor tunggal komposisional atau kumpulan dari faktor-faktor seperti tujuan, level, tempo, dan seperti; isi tarian, tema atau ide (Kriegsman, 1981: 232).
8. Program ini diarahkan oleh Hill dan Horst (Kriegsman, 1981: 163-4)

9. Ia menulis : ‘Pada tari zaman dahulu, instruktur mengarahkan anak-anaknya untuk mengingat tarian sebagaimana ahli dalam aritmatika menghafalkan tabel aritmatikanya. Ini dapat menunjukkan kemampuan penari dalam menampilkan karya yang sudah ada, namun nilai kesempatan untuk berkarya membuat karyanya sendiri hampir tidak ada.
10. Baca, terutama, *Feeling and Form*, di mana Langer mempertimbangkan setiap seni sebagai sebuah karya yang estetis yang berbeda-beda berdasarkan jenis simbol yang ditunjukkan.
11. Faktanya, seniman Taiwan, India, Indonesia, Senegal, Argentina, dan lainnya, sekarang mengkoreografikan tarian untuk tahap dan istilah yang berbeda

6

Noda Merah Pada Kaki : Menyelidiki Dasar Tarian Wanita Bengala Moderen

Ananya Chatterjea

Garis merah pada kakiku/kakimu/kakinya : Apakah itu alta, atau darah?

Renungan Sejarah

Memikirkan kembali tentang pembentukan Sejarah Tari Dunia, saya membayangkan akan kemungkinan pembentukan sejarah tari yang hanya dapat ditelusuri melalui jejak – patung, lukisan, foto; pendeskripsian pada teks; ingatan; dan belakangan ini, pada akhir abad kesembilan belas, rekaman. Kemungkinan apakah yang dapat membuat cerita ‘sejarah’ yang memunculkan badan tarian, perubahan pada penonton, perkembangan kostum, dan gerakan dalam sebuah konteks? Untuk siapakah sejarah ini dianggap penting?

Pertanyaan-pertanyaan ini dianggap sangat penting ketika saya berpikir tentang bagaimana tarian India menulis dan mengajar tentang kajian ‘Tari Dunia’. Perhatian lebih tertuju kepada pencocokan bukti-bukti yang kita miliki dengan kebenaran saat ini, tanpa memperhatikan teori yang ada pada konteks ekonomi atau sosial pada masa itu.² Pertanyaan-pertanyaan saya dipengaruhi oleh penyelidikan saya sendiri, pencarian saya terhadap idiom yang mengizinkan penyebutan feminis, dan usaha saya untuk memahami gerakan estetika cadangan pada sebuah konteks yang didominasi oleh ikatan Utara-Selatan, di mana keberagaman bentuknya ditelan oleh model Bharatanatyam (dari Selatan) atau model Kathak (dari Utara).

Penelitian saya tentang usaha Odissi untuk membuat namanya sendiri disebut sebagai bentuk tari klasik dan proyek saya yang sekarang yaitu mencari

kemungkinan adanya ‘perbedaan’ sejarah pelatihan di Bengala telah berkembang.³ Pengkategorianya menimbulkan hilangnya identitas, di mana pedomannya berubah menjadi aturan yang tidak sesuai keinginan. Hal ini juga menimbulkan adanya pengeksklusifan dari karya klasik, paling tidak dari konteks masyarakat India, mengurangi status namun memiliki hak istimewa. Salah satu kutipan Lopez y Royo teman sekerja saya, memperjelas dengan argumen : ‘Jadi, pemakaian kata ‘klasik’ dalam konteks masyarakat India, adalah sebuah tindakan politik. Penggunaan kata ‘klasik’ disebabkan karena keinginan untuk dikenal secara nasional dan internasional sebagai tarian yang dibangun kembali.

Perangkap yang dilihat dari sisi lainnya adalah klasifikasi dari ‘folk’ yang diikuti oleh salah pengertian dari aliran *margi* dan *desi*, sebuah kategori yang menunjukkan lemahnya keadaan, gengsi, dan sumber daya namun dipenuhi oleh fungsi yang sangat penting di negara. Website milik Akademi Sangeet Natak (SNA), sebagai contohnya, merupakan sayap budaya bagi pemerintah di India, dan pada tahun 1953 diresmikan sebagai institusi yang melestarikan tradisi budaya di negaranya. Penghargaan-penghargaan diberikan pada setiap disiplin seni, namun pada tari, satu penghargaan diberikan pada setiap bentuk karya klasik, dan satu untuk koreografi kontemporer yang inovatif. Tarian Folk, dikategorikan sebagai ‘Tradisional/Folk/Tribal’ dan berbagi kategori dengan musik, teater, dan penampilan boneka. Perwujudan ini menunjukkan tradisi dan sikap terhadap ‘seni kelas atas’. Sementara itu, bentuk tari folk, mewakili sebagai bentuk grup. Beberapa darinya sering ditampilkan sebagai penampilan budaya demi ketetapan pemerintahan India sebagai bentuk ‘persatuan dalam perbedaan’.⁴

Perwujudan ini secara umum dilatih (penampilan solo vs grup, ritme panjang dan/atau perkembangan emosional vs ritme pendek dengan jalan cerita yang lebih langsung), dan perbedaan tersebut berperan sebagai bentuk hasil budaya negara. Namun, mereka terperangkap dalam politik perebutan nama dan penggugatan. Hal ini menyebabkan faktor permasalahan pada keunikan yang ada pada budaya dan ketidakadilan.

Karena adanya kesalahpahaman ini, saya mulai membaca sejarah tari di Bengala. Terus terang, saya memulai proyek ini dalam upaya penyelamatan: Saya ingin menelusuri silsilah dalam tarian di Bengala dan berargumen pada beberapa penampilan jasmani, dan kekayaan daerah, dan menantang Bharatnatyam dan Kathak untuk menampilkan koreografi moderen.⁵ Pada faktanya, Bengala tak memiliki bentuk tarian klasik miliknya sendiri, tarian telah menjadi bagian yang penting pada bentuk sosial dan budaya yang berkelanjutan dalam konteks ini. Selama praktik budaya yang berubah bersamaan dengan kondisi, konteks, dan sumber daya yang berubah juga, saya percaya bahwa adanya penyederhanaan yang terjadi di India secara umum, terutama Bengala. Pada bab ini, saya bermaksud untuk menunjukkan adanya kekayaan praktik tari, dan persepsi saya tentang keistimewaan unsur estetika, diikuti oleh jumlah penari dan institusi tari yang bertambah.

‘Misi penyelamatan’ saya juga didesak oleh rasa frustrasi saya oleh munculnya koreografi moderen, di mana tidak adanya analisis yang mendasar tentang inovasi dan percobaan pengambilan karya dari sumbernya yaitu Bharatanatyam, Kalaripayattu, Kathak, dan yoga yang menghasilkan ke-

estetikaan yang hirarki. Ditambah lagi dengan adanya unsur estetik dari ‘sari kapas – anting perak – bunga melati pada rambut’ yang menunjukkan kekayaan materi yang mendekonstruksi kreasi unsur estetik wanita.

Unsur estetika ini juga dapat ditemukan di beberapa budaya kota moderen, pada beberapa penampilan nyanyian dan tarian di televisi yang mudah ditemukan sekarang. Pentingnya peran televisi saat ini menyebabkan beberapa channel budaya di televisi berubah antara pengaruh Bollywood atau pengaruh band rock Bengala, sangat mencolok dan sedikit ‘seksi’. Penampilan ini didominasi oleh kompetisi (seperti American Idol), di mana sering didorong oleh penampilan yang menjerok ke arah seksual, hal yang jelas menggambarkan tentang proses budaya yang terjajah oleh globalisasi. Bagian apakah yang hilang dari daya tarik seni klasik dan kilau Bollywood?

Ebay : ‘Drawing alta Red Dye’ (baca ‘eksotisme deco yang natural), seharga \$6.50.

Proporsal awalku untuk studi historiografi menjadi semakin berbahaya untuk dilanjutkan. Ranah ini kaya akan penampilan tradisional. Di sini saya menyaksikan proyek hydro-electricity oleh pemerintah dan instalasi menara listrik sebagai sumber tenaga transmisi oleh tenaga sungai di gunung, dan jalan yang luar biasa halus sebagai akses dari proyek ini. Proyek besar ini sangat kontras dengan kemiskinan yang ada pada area ini, yang bahkan tak disentuh oleh listrik yang telah dijanjikan oleh pemerintah. Saya juga mendengar akan banyaknya seniman berbakat yang meninggal karena kekurangan nutrisi dan kurangnya pengobatan. Saya sadar bahwa seharusnya proyek saya harus

berkaitan dengan janji ‘pembangunan’ dan aturan budaya sering dikerahkan untuk menghilangkan ketidakadilan sosial dan ekonomi. Bagi negara di mana globalisasi secara dalam membagi antara perkotaan/perusahaan/elit dan pedesaan/kelas kerja, perencanaan ‘pembangunan’ – air bersih dan listrik, pendidikan dan kehidupan yang normal, bagi mereka yang sudah mendambakannya bertahun-tahun – jelas merupakan isu dari faktor politik. Dengan konteks ini, saya memutuskan untuk membuat proyek yang berarah ke femininisme, secara khusus bertanya kepada wanita dan beberapa agensi.

Inilah alasan saya memilih proyek awal saya. Alih-alih membuat laporan sejarah, saya memiliki pertanyaan yang ditujukan kepada para penari wanita yang bergerak melalui berbagai macam halangan dan ancaman namun masih dapat mewujudkan gagasan tentang budaya penampilan yang spesifik. Apakah ini akan bermanfaat untuk bertanya tentang gagasan profesional di antara para penari wanita seperti baijis di Bengala pada saat itu saat Kolkata masih di bawah jajahan? Bagaimana dengan Gauhar Jaan, penyanyi dan penari profesional pertama dari Kolkata, yang suaranya terekam pertama kali di Musik India (rekaman EMI, 1902)? Bagaimana dengan Protima Devi, orang kelas menengah pertama yang menampilkan drama tarinya di Santiniketan (1925)?

Kemungkinan apakah yang para penari wanita ini dapatkan dari tarian? Sejarah apakah yang kita dapatkan dengan menelusuri perjalanan mereka dengan pertanyaan-pertanyaan? Saya sudah tahu bahwa saya tak bisa menganggap pertanyaan ini secara dalam, namun saya mencatat hal itu di sini untuk menggerakkan bab ini ke arah proses perpindahan historiografi yang Uma

Chakravarti sebut sebagai ‘berbagai bentuk patriarki’ alih-alih sebagai fokus sempit pada ‘budaya’ (2005:216)

Selanjutnya, saya ingin menjauhi pemikiran saya tentang model yang tipikal selama proyek rekonstruksi pasca kemerdekaan India. Ini akan menggambarkan kedalaman masa lalu, ke-ironian, dan fakta yang menyedihkan, walau saya tahu ini merupakan strategi untuk bernegosiasi, menjawab kebutuhan proyek pembangunan negara.

Jadi, jika saya bisa memisahkan diri dari keyakinan saya untuk bekerja ke jalur yang pecah dan tidak sempurna, dapatkah saya menelusuri lintasan tubuh tari yang tidak merata? Mungkin sejarah dapat menjelaskan jajaran praktik tari dan penggambaran tubuh pada budaya, seperti pola dan motif pada ‘seluruh gambar’ di *kantha*? *Kantha* adalah selimut kapas buatan tangan, khususnya yang dijahit dari sari tua dengan sulaman tertutup.⁶ Kesenian tua yang muncul dari kebutuhan bertahan ini merupakan perjanjian wanita Bengala di perkotaan tentang kecantikan.⁶ Sepertinya akan timpang, pemetaan saya akan bekerja melalui poin yang beragam tentang hubungan dan kejamakan untuk menekankan warisan bahan ini.⁷

Usaha yang berantakan yang difokuskan pada beberapa praktik ini juga merupakan jalan untuk menghindari bukti pendekatan yang terlalu luas pada lingkungan pendidikan dan produksi seperti pada survey Dunia Tari dan festival Tari Dunia. Beberapa kajian dan festival telah beredar melalui teknologi. Tentunya, dengan internet kita dapat mendapatkan informasi yang nyata, dan seniman harus berurusan dengan pergolakan pasar. Yang paling menarik perhatian

di ‘Dunia Tari’ adalah sumber dalam konteks lokal, yang mempengaruhi bentuk spesifik disuatu daerah. Saya bermaksud untuk membedakan hal itu tanpa jatuh ke dalam suatu ‘tradisi,’ walupun banyak ditemui papan yang menunjukkan ‘Kelas Tari budaya Barat,’ dan tarian Bollywood di mana-mana di Kolkata.⁸

Nafsu Klasik : Gugatan Gaudiya Nritya

Saya secara mendadak menjauhi proyek saya dari Mahua Mukherjee, sarjana Kolkata. Dengan menginterpretasi bukti-bukti dari sumber seni visual dan tekstual, Mukherjee selama dua dekade telah berargumen tentang tarian klasik Bengala yang antik, Gaur, yang katanya memiliki ‘asal mula Natyashastra’ dan ‘hilangnya adegan karena kurangnya keamanan dan gangguan politik,’ berhubungan dengan ‘pengaruh budaya barat di Bengala’ (sumber www.artindia.net/mahua)

Tuntutannya dibantu oleh adanya bukti dari isi buku *Gaudiya Dance*, yang dipersembahkan di seminar Kolkata 9 dan 10 Februari 2002.¹⁰ Mukerjee menceritakan tentang argumennya yang saya awali pada bab ini, tentang keberagaman praktik tarian yang ada di Bengala sejak dulu kala, dan pada daerah-daerah khusus. Ia lalu berusaha untuk mengurangi keberagamannya menjadi satu bentuk klasik yang berkaitan, yang dibuat untuk menyesuaikan susunan Natyashastra, dan rasa penasarannya terhadap keaslian (berargumen, sebagai contoh, adanya kesamaan praktik tari Bengala dengan Tamil Nadu) yang saya bahas. Mudah dipahami bahwa pada zaman jajahan menyebabkan hilangnya bentuk tarian. Namun kurangnya refleksi yang diulang-ulang pada proyeknya menyebabkan masalah yang mendalam. Saya berargumen bahwa proyeknya

bekerja sama dengan beberapa praktik gerakan komunitas yang mewajibkan adanya pengkategorian, demi terbentuknya persetujuan yang hormat. Proyeknya juga sangat disukai oleh pemerintahan Bengala, sehingga dapat meminta sumber yang lebih besar dari sisi budaya, dan juga akses lokasi yang lebih bergengsi, berdasarkan bentuk tarian klasik miliknya.

Bishnupur : Masa Pencarian Unsur Estetik Bengala

Pencarian saya kembali ke candi Bishnupur terracotta pada tahun 2006, di mana saya melihat kembali pahatan-pahatan yang rumit, dengan gambar-gambar penari yang bermacam-macam, pria maupun wanita.¹¹ Motif yang populer yaitu ras-mandala, bercerita tentang Vaishnavism, di mana koreografinya berkuat pada komunitas, terlihat pada penari yang berpasangan. Di tengah lingkaran terlihat pasangan, Radha dan Krishna, dan pada lingkarannya terdapat gambaran ombak yang meluas, yang menggambarkan dirinya mengagumi wanita, digambarkan juga tarian intimnya dengan Krishna, tarian yang menakjubkan, ras lia.¹²

Asal mula ras adalah praktik kerohanian, biasa ditampilkan di candi, sepanjang kirtan, nyanyian yang sakral menggarisbawahi cinta antara Radha dan Krishna. Ras ditampilkan di natmandap, atau rasmancha, ruangan penampilan di candi Vaishnava. Tentu saja, dikeseluruhan tempat Gaudiya Vaishnavism, banyak praktik-praktik kerohannian sakral yang saling tersambung. Terdapat juga legenda tentang penyair Vaishnava, dan kekasihnya sang penyanyi Rami, yang ditarikan dan dinyanyikan, tertuju kepada praktik nritya-sankeertan.

Mitos mengatakan pada zaman ini, terdapat cerita yang menyebar tentang wanita Hindu yang kabur dari rumah untuk bergabung dengan Vaishnavite, dan

memilih pasangan prianya yang dinamakan upacara kanthi-badal, ditampilkan oleh penyanyi dan penari kirtan. Beberapa wanita Vaishnava menjadi profesional yang tampil di perkotaan Bengala.

Candi Bishnupur juga memberikan bukti adanya devadasis¹³ : ada sebuah gambar beberapa penari memahat tembok, gambarnya menggambarkan gerakan-gerakan tubuh. Beda seperti devadasis di candi Tamil Nadu dan mahari di candi Orissa, di sini hanya ada sedikit informasi tentang tarian yang mempraktikkan devadasis di Bengala. Namun, ini merupakan sistem yang ada pada masa dinasti Malla, jelas pada masa kepemimpinan dinasti Pala (abad kedelapan – keduabelas) dan dinasti Sena (abad kesebelas – keduabelas) di Bengala. Buku panduan yang membantu saya melewati candi di tahun 2006 menyebutkan Jogidashi, Bhairabidasi, Kumuddasi, Lakshmidasi, dan Padmadasi sebagai beberapa devadasis yang terkenal di masa lampau. Tampaknya pada devadasi yang terakhir, Usharani, mendonasikan Rs. 20,000 untuk pemeliharaan pada candi Bashantidebi. Apakah hadiah ini membuat gengsi yang tinggi di masyarakat sosial di mana dia terpinggirkan? Panduannya tidak tahu, namun menghasilkan sebuah pertanyaan, menyugestikan kesetiaannya pada Tuhan.

Siapakah ibu dari wanita itu? Mungkin ada hubungannya dengan Behula, pahlawan wanita yang populer dari Manasa Mangal, salah satu dari mangal kavyas, puisi panjang yang ditulis di pertengahan Bengala antara abad tigabelas dan delapan belas, menggambarkan bagaimana dewa bisa menjadi sosok yang populer? Behula adalah menantu wanita dari saudagar terkenal Chand Sadagar, yang menari di lapangan Indra, raja dari dewa-dewa, untuk menghidupkan

kembali suaminya yang telah meninggal, dan dewa-dewa setempat yang berupa ular meyakinkan reputasinya sebagai dewa di antara orang-orang. Tarian Behula penuh dengan kilau, cukup untuk mendapatkan perhatian di lapangan, sebagai penari surgawi.¹⁴ Namun, Behula adalah ibu rumah tangga, menantu, dan juga istri (walaupun janda pada masa itu), statusnya tidak pernah membahayakan kemampuannya dalam menari. Dari semua catatan, terlihat bahwa devadasis di Bengala pada akhirnya berasal dari peran rajadasis, tubuhnya sering diperintah oleh kepemimpinan pria. Apakah cerita Behula mungkin hanya mitos?

Siapa yang melakukan loknritya?

Bagian terpenting dari pengalaman menari saya pada tahun 1980an dan 1990an adalah tampil bersama perkumpulan ‘tarian rakyat’. Didukung oleh pemerintahan budaya di India, perkumpulan ini merupakan fitur khusus yang ada di banyak kota. Kita dapat berlatih tarian rakyat, satu dari negara bagian, dari guru spesialis yang telah ‘mengumpulkan’ bentuk tarian ini dari seluruh negara, dan mempersembahkan setiap keunikannya. Semua ini tak perlu dipelajari secara spesifik. Walau tak semuanya berbeda dari beberapa ‘Tari Dunia’ yang saya kritik, ada kesadaran di antara para penari, di mana tari rakyat berelasi dengan ‘orang-orang’, menjelaskan cara untuk mempelajari gaya hidup dan praktik dari rakyat ‘India’ seperti kita, namun berbeda dalam bidang budaya, literatur, dan sejenisnya. Namun pada sebaliknya, ada banyak inisiatif pemerintah untuk menampilkan ‘tarian oleh rakyat’ yang ditarikan oleh ‘rakyat’ melalui beberapa tarian rakyat dan festival drama di India.

Saya ingat ketika saya tampil menari untuk Program Pertukaran Budaya Pemerintah Bengala, di mana saya mengitari beberapa bagian negara menampilkan beberapa program tarian dan nyanyian Bengala, saya sebagai wanita lelah untuk menampilkan tarian semacam ini. Walaupun saya menyukai tarian wanita dari suku Santhal di Birbhum, sebuah latihan yang luar biasa untuk melatih kesinkronan dan alur ritme yang lembut, saya sadar bahwa saya lebih tertarik pada tarian bela diri, seperti Raibeshey (menari dengan tongkat bambu), Kanthi naach (menari dengan tongkat), Dhali naach (menari dengan perisai), Dhaki naach (menari dengan drum), dan tentu saja Chhau of Purulia, kebanyakan ditampilkan oleh pria. Saya masih terpukau oleh kekerasan dari tarian tersebut, dan kualitas akrobatiknya.¹⁵

Ini jelas dari komentar pimpinan sastra dan sosial seperti Bankimchandra Chatterjee, Swami Vivekanda, Salara Devi Chaudurani, di mana banyak dari mereka merupakan produk sistem pendidikan bahasa Inggris, mencela diri sendiri, sering menyamakan dengan tradisi lama yang ditolak, dengan budaya sekarang yang kurang nasionalis. John Rosselli telah menulis tentang akibat dari tumbuhnya budaya dan kepopuleran olahraga seperti lathi-khela (beradu dengan tongkat) dan praktik lainnya di akhadas (gedung olahraga setempat) pada akhir abad sembilan belas dan awal duapuluhan.¹⁶

Bagaimanapun juga, jenis tarian rakyat yang keras ini bertujuan untuk meningkatkan rasa nasionalisme melalui pendekatan pendidikan. Murid SD laki-laki, maupun perempuan berlatih tarian ini sejak tahun 1970an dan 1980an sebagai bagian dari latihan fisik. Menari dengan ritme yang simpel, tarian ini

merayakan karya budaya yang spesifik. Kepercayaan Datta bahwa lagu-lagu dan tarian ini dapat memperkuat badan dan pikiran tertanam dalam pikiran murid di dalam warisan budaya yang mereka banggakan dan cintai.¹⁷ Dengan maksud ini, ia mengumpulkan bentuk nyanyian dan tarian-tarian rakyat di sekitar Bengala, dan mengkoreografikan beberapa tarian untuk menghasilkan pola dan membuat sistem Bratachari.

Melihat pria dan wanita muda dari beberapa bagian di Bengala dan Bangladesh berlatih beberapa tarian ini, saya sadar bahwa para wanita, beberapa dari kalangan keluarga menengah ke bawah, berlatih beberapa dari tarian atletis (seperti tari dhali), dan ahli dalam menerapkannya. Beberapa dari praktik ini sangat kompleks dan masih ditampilkan oleh pria. Walaupun manifesto Datta untuk praktik Bratachari, kompilasi lagu dan ritme tarian, terlihat menyetarakan pria dan wanita dengan nilai pelayanan terhadap negara dan kebanggaan identitas masyarakat Bengala (seperti pada lagu Amra Bangali).¹⁸

Jelas ini menandakan semangat ‘persatuan’, banyak dari lagunya seperti Kodai Chalai (mari menggali) mengajak para pria dan wanita bekerja sama dan bangga atas pekerjaannya. Namun ada juga lagu untuk para perempuan yang mendesak kebebasan pendidikan mereka, yang tentu saja bertujuan agar mereka bisa menjadi ibu yang baik.

Gosok, Gosok !!: Aku ingin membersihkan alta-nya, tanda kewanitaan itu !

Saya tahu keinginan para wanita yang membutuhkan penerimaan kembali kesamaan gender sangat banyak. Kapankah mereka mempersatukan suara untuk menampilkan tarian kewanitaan yang berbeda?

Para Wanita Profesional, Hina

Pada film dokumenter tentang Odissi, guru saya Sanjukta Panigrahi, bercerita tentang usahanya menjadi penari klasik yang kemudian mengutip dari Oriya populer yang berkomentar tentang penari : *‘oti beheya nachiya jaaye’* (mereka yang benar-benar memalukan untuk menjadi penari).¹⁹ Banyak wanita yang menjadi penampil profesional, di samping waktu dan perbedaan sosial-budaya dan konteks ekonomi, paham bahwa banyak kesalahan dalam karya mereka. Pada masa post kolonialisme, wanita kelas menengah ke atas di India, telah mengubah persepsi populer ini. Banyak dari kita masyarakat perkotaan kelas tengah di Bengala terbiasa dengan penghinaan *‘luntarnya wanita’*. Pelopor profesi ini Rabindranath Tagore, yang memiliki menantu, Protima Debi, bersemangat untuk menari, bersama dengan guru Nabakumar Singh, mengoreografin drama tari yang pertama di Tagore, Natir Pujo di Santiniketan pada tahun 1926. Produksi kedua dari drama tari yang sama ditampilkan oleh Jorasanko, Kolkata, pada 1927, bersama dengan para wanita muda yang belajar di sekolah Santiniketan Tagore. Reporter Profulla Kumar Sarkar, mengucapkan selamat kepada penampil utama Srimati Gauri.²⁰

Namun, saya sekarang tahu bahwa penari wanita, benar-benar harus memperjuangkan kehormatan profesinya. Namun bagaimana dengan rekan-rekan pedesaannya, yang berasal dari keluarga yang terpinggirkan secara ekonomi, terutama wanita dari tradisi nachni yang populer di daerah Manbhum di negaranya? Sementara saya tahu keberadaan nachni, wanita-wanita ini tidak ingin berbicara di lingkaran yang membentuk komunitas saya: lingkaran bhadralok

atau bahkan di lingkaran politik di mana tari, menjadi alat yang menunjukkan kelas. Penelitian tentang perkumpulan wanita ini telah mendapatkan banyak perhatian dalam beberapa tahun ini. Saya tiba di Sindhubala Debi berjalan ke arah sebaliknya, mencoba untuk menelusuri jalur di mana penari wanita berperan sebagai profesional dibidang budaya.²¹

Nachnis berbeda dengan *baijis*, berbicara tentang hubungan antara budaya Babu di Kolkata dan budaya Zamindari di Bengala secara umum. Di mana *baijis* dilatih pada penampilan seni yang di antaranya bergengsi (seperti Kathak, dipopulerkan oleh Nawab Wajad Ali Shah dari Lucknow), dan dibayar mahal untuk penampilannya, *nachni* merupakan wanita desa, yang bisa menyanyi dan menari tanpa latihan yang keras. Fenomena di mana teater film tidak begitu diminati membawa hiburan yang berbeda di desa, budaya *nachni* mungkin berasal dari sistem zamindari pada abad ke enam belas. Zamindars, atau pimpinan pajak, dipaksa oleh kerajaan Mughal dan kemudian Inggris untuk mengumpulkan pajak dari tenaga kerja pertanian, menghibur diri mereka sendiri dengan penampilan-penampilan dari desa *nachnis* dan terlebih lagi *baijis* yang lebih bergengsi. Nachmi biasanya menyerukan suara warga yang miskin dan putus asa, dan di bawah penguasaan *rasik*. *Rasik* memiliki keluarga dan rumahnya sendiri, dan *nachni*, diketahui bahwa berada di bawah kontrol, benar-benar terpojokkan. Ia sebenarnya merupakan penabuh *madol* yang berbakat, sering menciptakan lagu, dan menyanyi untuk memeriahkan lagu romantis *jhummur* di budaya rakyat Bengala. Seperti yang bisa kita bayangkan pada situasi ini, ia juga dapat mengontrol keuangannya sendiri.

Susunan syair pada lagu *jhummur*, ditulis dengan dialek Bengala, telah memikat penyair terkenal seperti Kazi Nazrul Islam, yang menulis beberapa lagu berdasarkan gaya *jhummur*. Namun ada penulisan yang menggambarkan tari wanita yang merupakan gambaran pokok pada penampilan ini. Tetap saja, Tripti Biswas, dalam pelajarannya tentang *nachni*, jelas menggambarkan bahwa ini merupakan profesi yang kompetitif, dan para wanita saling bertanding dalam tariannya, kelentikan alisnya, dan gerakan ritmis kakinya. Ia juga menulis tentang keinginannya untuk menyenangkan para penonton dengan lagu *jhummur* yang populer. Biswas menyerukan tentang para pemainnya: mengapa mereka harus bekerja keras, menari dari dasar hati, di mana tidak ada ulasan yang menulis namanya di surat kabar pagi? (Biswas, 2003:44, transliterasi saya)

Diketahui sebagai bentuk ‘tarian rakyat’, apakah hiburan desa ini akan cocok bagi para wanita kota yang mencari bentuk ‘baru’ yang akan mematenkan karir tari mereka? Tersebut di atas bahwa Mahua Mukherjee, dalam usahanya mengesahkan *nachni* sebagai bagian tradisi dari bentuk Gaudiya Nritya, menampilkan tari *nachni* yang telah ia pelajari dari gurunya Sashi Mahato, di Rabindra Sadan Prangan di Kolkata pada Februari 17, 2007. Saya hanya bisa mengingat bagaimana tari ‘klasik’ disahkan melalui pemberian dari elit masyarakat kota, dan bagaimana bentuk tarian ini benar-benar masuk ke dalam pasar budaya yang menggambarkan ‘tradisi’ yang ditengahi oleh penampil masyarakat kelas atas. Bisakah kita menyaksikan penampilan masyarakat kelas bawah apapun itu sebutannya? Saya ingat ada sebuah nada yang mengenaskan yaitu Postobala nachni yang menyanyikan rasik komposisi *jhumur* oleh Bijoy

Karmakar (2007), yang menggambarkan tentang kemiskinan dan penghinaan di dalamnya : (O kaum intelektual dan pekerja, katakan, apakah *nachnis* dari Purulia menenggelamkan diri mereka sendiri di sungai?). Saya tercengang pada pergerakan kaum wanita, dan skema perkembangan pemerintah sudah sampai sejauh ini pada perkumpulan ini, namun saya menduga akan ada berapa banyak upacara seksualitas cinta, tradisi *jhumur*, yang akan menghilang? (saya mempelajari ini dari pemikiran saya tentang komunitas GLBTQ di Bengala yang didirikan sejak tahun 2003. Beberapa penyelenggaranya telah menolak penampilan ‘flamboyan’ dari komunitas hijra dan komunitas semacamnya, di mana mereka berargumen untuk memewahkan barisannya dan menjauhi dari permintaan hak-hak yang ‘serius’. Saya berandai apakah dengan gerakan semacam itu produktif, pada ranah hubungan antara kesamaan gender, strategi yang memprovokasi dan menggerakkan namun mengalihkan fokusnya pada kelegalan dan keadilan sosial?).

Pada penampil profesional wanita lainnya, mereka yang dekat dengan garis keturunan *nachni* walau berbeda, adalah para penghibur kota seperti di Kolkata dan Dhaka dinamakan sebagai *khemtawalis* yang datang dari masyarakat kelas sosial dan ekonomi paling bawah dan juga merupakan tetangga dari *baijis* yang ada di daerah *red-light* di kota ini pada awal abad sembilan belas. Sumanta Banerjee, yang telah menulis tentang jalan di mana para penghibur, penyanyi, dan penari datang untuk berkonstitusi sebagai prostitusi diserahkan dari kesadaran sosial pada masa penjajahan, digambarkan bahwa *khemta* merupakan ‘tari ritmis yang kuat ditambah dengan musik yang hidup dan lagu cinta yang meluap-luap.

Pendapat yang lebih khusus dapat ditemukan pada jurnal di Bengala, Banga Darshan, pada tahun 1873 menyayangkan tari *khemta*, mengaitkan dengan asal mula praktik vulgar Tantric, digambarkan sebagai ‘liuk yang mengerikan pada bagian tengah tubuh’ (Banerjee, 2000:14), yang mengindikasikan nafsu duniawi dan artikulasi yang diinginkan pada *khemta*. Sebaliknya, tarian *baijis* mengatakan telah menginspirasi pada berbagai pikiran spiritual yang dilihat oleh orang Hindu tua, yang kemudian tradisi ini akan berada di tengah.

Seperti yang sudah digambarkan Banerjee, walaupun penghibur profesional ini terhubung oleh keadaan seksual, dan menuju prostitusi, kesadaran kelas di antara kliennya menunjukkan status sosial-ekonomi wanita yang menghiburnya. Sebagai contoh, mengacu kepada kepopuleran *baijis* diantara orang Bengala, Banerjee menulis :

Ada semacam ketertarikan rahasia pada *baijis* – yang meningkatkan suasana dan penosa kaum bangsawan pada era Moghul – di antara pendatang baru Inggris di Bengala, yang terikat pada keeksotisan Orient, anggota bangsawan Bengala tua yang mewarisi norma budaya sebelum Inggris dan cinta terhadap *venu banias* dan *dewans* yang ingin mengesankan para penyongkong negara Inggris dengan memamerkan perlindungan dari *baijis*. (2000:14)

Pemeriksaan substantif dari pemulihan pelacur Banerjee, dan penghibur profesional saja, dapat membantu kita melacak sejarah aturan kolonial tentang pengkategorian dan penahanan seksual. Sebagai contoh, aturan seperti the Cantonment atau the Contagious Diseases Act of 1864, dicanangkan oleh pemerintah kolonial demi mengamankan beberapa kelas tentara Inggris yang

dikirim ke India dari penyakit seksual yang menular. Penyakit ini didapatkan dari kontak para wanita lokal yang anggun dan tekankan melalui kemampuan mereka sebagai ‘gadis penari’, hampir tidak mungkin untuk ditolak.

Walaupun tak begitu jelas, saya ingin memperhatikan pada pemisahan antara pelacur pra-kolonial, devadasi, para selir, semua yang pada masa Mughal dikenal sebagai bagian dari mesin negara, ‘dibutuhkan untuk melayani publik, dan menggunakan hak serta perlindungan negara’ (Banerjee, 2000: 19), dan selanjutnya, penampil dari kelas yang berbeda, seperti *baiji*, *khemtawali*, *nachni*, dan penghibur keliling dengan bebas dikategorikan sebagai gadis *nautch*. Peraturan kolonial sering menjadi kunci dalam perincian orang-orang ini menjadi kategori umum pekerja seksual, mengoperasikan perdagangan bayangan yang bebas, di mana pemerintah tidak berhutang apapun terhadap para wanita ini. Hal penting pada sejarah ini yaitu pada pembagian aturan kolonial Inggris yang dikenalkan: walau peran/tugas ini tertulis dalam sistem yang patriarkhal, rezim kolonial mencanangkan sudut pandang ‘moralitas dengan memberikan stigma pada para pelacur, dan menjauhkan mereka dari perkumpulan sosial’ (2000:23).

Bagaimana caranya aku melihat gerakan tari kaki yang cepat oleh Posto,

Di mana alta dan darah dengan bebasnya menyatu,

Posto, akankah ada kenikmatan pada aliran merah ini?²²

Pemotongan atas penggugatan atas nama karya seni, hiburan pada kelas paling bawah, *khemtawalis* dan saudara seperkotaannya pada desa *nachnis*, yang kebanyakan mengambil pekerjaan ini karena masalah ekonomi. Mereka menjadi pekerja wanita demi menghapus fungsi tenaga kerja dan sosial. Pada gelombang

sejarah yang aneh, *nachni* pada akhirnya membantu dalam pembentukan federasi mereka sendiri, forum pekerja seks di Kolkata, yang bercabang, bersama wanita *nachni*, untuk mengatur wanita di bidang industri hiburan.

Kritik kepada Kapitalis

Salah satu kenangan saya yang tak terlupakan tentang tarian ada pada Konferensi Budaya Radikal di Kolkata tahun 1984. Saya tidak begitu mengerti tujuan filosofis dari perayaan pada konferensi. Saya hanya tahu bahwa kita, gabungan kecil antara para penari, penyanyi, dan musisi, yang sering bekerja bersama dan percaya bahwa kita berkomitmen untuk mendukung ideologi pada karya seni kami, diundang oleh penulis lagu terkenal dan peserta konferensi, Hemango Biswas, untuk tampil pada akhir acara. Diadakan di sekolah lokal yang kumal, dan dihadiri oleh para atasan gerakan ini, penampilannya berisi tarian dan nyanyian yang berasal dari tradisi rakyat. Tarian ini menggambarkan tentang usaha dari para pekerja dan revolusi mendatang. Saya suka menampilkan perbedaan pada kelompok ini, di mana saya bekerja sebagai koreografer dan penari. Saya melihat mereka sangat bahagia karena, berbeda dari penampilan klasik, adanya janji akan tari dapat membawa revolusi, walaupun dengan kurangnya lirik dan musik yang dalam. Ada juga kemungkinan gerakan yang kuat, menari berdampingkan dengan teman pria tanpa memainkan peran tradisional ‘wanita’, dan euforia dalam berpartisipasi pada pergerakan perubahan sosial. Namun, ketika saya meninggalkan Kolkata untuk meneliti kembali kemungkinan dari tari, perkumpulan ini berangsur-angsur habis. Dan, berusaha di bawah kurangnya penampil dan penonton yang tak ingin meninggalkan gengsi

dan kemewahan penampilan pasaran, para peserta menjadi kecewa dengan kekuatan karya mereka.

Dan saat saya menulis bab ini, hampir dua dekade yang lalu, para visioner pergerakan yang diinspirasi oleh ideologi yang sama sedang bekerja secara intens agar memberhentikan pemerintah yang secara sengaja dipilih berdasarkan kelas kerja. Pergerakan perlawanan ini menjelaskan kritik pada petinggi Bengala dalam konteks pelanggaran hak asasi manusia, banyak teater (seperti karya direktor Suman Mukhopadhyay), musik (rekaman CD 'Nandigram' oleh Kabir Suman), dan literatur (beberapa ditulis oleh penulis senior Mahasweta Devi), namun sedikit tari. Bagaimana dengan dampak besar oleh penampilan tari sebagai bentuk protes? Apa inilah kekuatan petinggi untuk menumbangkan? Atau efek dari kosmetik 'kecantikan'?

Meski demikian, saya ingin menggugat pergerakan ini, yang memiliki akar pada aktifis Indian People's Theatre Association (IPTA), sebagai bagian penting dari budaya penampilan Bengala, satu di antaranya terdapat wanita yang berperan penting. IPTA dibentuk pada tahun 1942, dan konstitusinya disusun pada konferensi yang diadakan di Bombay pada tahun 1945. Dilaporkan bahwa tujuan organisasi ini yaitu:

- i. Membantu perkembangan teater, musik, tari dan karya seni lainnya dan literatur di India, sebagai pengekspresian realita sosial yang asli pada masa kita dan inspirasi dari usaha masyarakat kita demi pencapaian damai, demokrasi, dan proses budaya.

- ii. Menyediakan hiburan yang sehat dan edukatif untuk masyarakat India, melalui semua bentuk seni yang tersedia.
- iii. Mengatur sekolah, kuliah, perpustakaan, dan pameran, dan juga mencetak dan menerbitkan majalah pamflet dan buku dan literatur lainnya demi pelatihan para seniman dan menanamkan pendidikan kepada masyarakat dalam hal budaya India.

Dampak dari penampilan dan seni lainnya dalam agenda aktif perubahan sosial menunjukkan kejelasan bagi para delegasi konferensi ini, seperti yang digarisbawahi pada 'keaslian', apapun artinya, dengan praktik berseni yang mencerminkan realita 'masyarakat'. Yang ingin saya tekankan adalah, walaupun bahasa dalam referensi ide Marxist tentang kesadaran yang salah pada pengonsepan seni 'masyarakat' tanpa memahami 'keaslian', yang ditunjukkan secara jelas melalui dokumen merupakan keyakinan dari kekuatan praktik seniman yang 'diterapkan'. Walaupun tak ada usaha dalam pengaktifan tenaga perkumpulan ini, saya tertarik untuk menguji apakah pergerakan dan dukungan praktik yang 'diterapkan' mungkin menawarkan kemungkinan untuk beberapa penari wanita mengimajinasikan tarian mereka, dan tubuh mereka sebagai pemberdayaan dan penyaluran.

Karya Sudhi Pardhan, yang menurut dokumen berkaitan dengan inisiatif Penulis Progresif, mengutarakan atas banyaknya pencerahan pada saat karyanya menerima kritik oleh seniman yang merupakan bagian dari pergerakan ini. Kelihatannya ada pertanyaan tentang pengidealan tubuh melalui latihan teknik (sering dihubungkan dengan praktik klasik) dan pilihan yang jelas untuk

menggambarkan kehidupan ‘masyarakat’ – yang mana hadir demi menghidupkan ‘masyarakat’ di mana pertanian masih menjadi profesi yang mendominasi. Laporan Tahunan yang diisi pada tahun 1946, faktanya, melaporkan aktivitas selama beberapa tahun lalu dan menggambarkan penampilanya dari perkumpulan Bengala IPTA pada saat itu di mana masa paceklik/kurangnya makanan masih besar di negara itu – penampilan diadakan sebagai sumbangan untuk membantu para petani yang mengalami musibah.²³ Menurut laporan yang berisi tentang ‘Tarian Kelaparan dan Wabah’ dibuat dan ditampilkan oleh Usha Datta dan Panu Paul pada tahun 1943, yang menggerakkan hati para penonton dengan penggambaran yang dalam tentang masyarakat Bengala yang kelaparan, sehingga membuat mereka menyumbang dan mendonasikan harta mereka untuk membantu. Datta dan Panu, faktanya, sering disebutkan dalam penampilan IPTA pada zaman sekarang, namun sedikit yang tahu tentang nama-nama di balik penampilannya.

Saat perkumpulan Bengala melakukan tur di Bombay pada tahun 1944, ada yang menyebutkan tentang ‘Kelaparan dan Wabah,’ koreografi ballet oleh Panu Paul, kemungkinan adalah duet yang berbeda oleh Paul dan Datta tahun sebelumnya. Ini ditampilkan bersama dengan ‘Balet Paceklik’ dikoreografikan oleh Santikumar Bardhan, yang bekerja dengan Uday Shankar. Keduanya mendapatkan banyak penobatan, dan salah satu media cetak yang dilampirkan pada laporan yang mengatakan: ‘Ini jelas merupakan karya seni penggambaran realita sosial – keadaan buruk di Bengala. Setiap lagu, tari, drama difokuskan pada tema ini. Namun, tak ada yang murahan, dangkal atau tidak berseni dalam program ini (dikutip dari Pardhan, 1985, vol 1: 295). Ada juga informasi yang

spesifik dari tarian ini, dan juga Bengala sebagai pusat pergerakan teater dengan penampilan yang luar biasa seperti Nabanna, ini merupakan teater yang paling banyak mencuri perhatian di antara yang lainnya. Saya sudah mencoba berkali-kali untuk membayangkan tarian ini dalam bayangan mata saya, untuk menggambarkan seperti apa penampilan wanita ini: jelas ini menggambarkan kemungkinan yang berseni yang tak digolongkan secara penuh di bawah dakwah politik. Jelas juga, semua koreografer utama adalah pria dan menikmati berbagai macam agen kreatif. Namun apakah para wanita menandakan penampilan mereka dengan cara dan detail tertentu yang mungkin dikaitkan oleh gaya seni individu mereka sendiri?

Kompilasi milik Pardhan juga menuai kritik tertulis pada tahun 1952-53 oleh Hemango Biswas dalam karya koreografi Uday Shankar. Biswas beranggapan bahwa karya milik Shankar terdahulu mendasari dan menjanjikan nilai 'kemanusiaan,' berbeda dari tarian lainnya yang mendasari pada keagamaan. Ia menyukai karya milik Shankar seperti Peasant Couple dan Grasscutter Girl, yang lebih menonjolkan kebanggaan sebagai pekerja daripada kesulitan kerja dan kurangnya sumber daya. Namun, karya milik Biswas semakin cenderung ke romansa dan menjauhi apa yang kita sebut usaha kelas sosial. Ia berargumen bahwa karya Shankar semakin fokus demi teknik itu sendiri dan menampilkan banyak fantasi.

Saya membaca kritik ini dan ini menunjukkan adanya ideologi yang tak disebutkan tentang tubuh tarian, khususnya tubuh tarian wanita. Saya menjadi paham tentang apa kesulitan yang dialami oleh para penampil ini: menjauhkan

diri dari ideologi romantis yang muncul akibat kategori klasik, hiburan seksual dan ‘tradisi’ yang berbeda-beda.

Mencari Hal ‘Baru’

Pada bagian tentang *kantha* ini seharusnya memiliki banyak pembahasan namun terdapat masalah dalam batasan tempat, namun banyaknya karya tulis lain yang membahas tentang fenomena ini mungkin bisa membuat para pembaca mengisi bagian yang kosong di sini. Mesin jahit Kantha yang khususnya menggunakan benang tua untuk membordir, benang yang bertahan dari cucian dan penggunaan.

Pada tanggal 15 Agustus 1983, Manjusri Chaki-Sircar, kembali dari Nigeria dan Amerika Serikat di mana ia tinggal selama beberapa tahun, penemu Tari Serikat Buruh dari Kolkata, perencana tarian yang fokus pada eksperimen gerakan. Ia dan putrinya, Ranjabati Sircar, memimpin perkumpulan tari yang menjelajahi arti dan macam-macam ide. Dengan adanya grup penari ini mereka juga mengartikan konsep Navanritya, tarian sastra yang baru. Navanritya merupakan bentuk tarian yang dapat merekonstruksi kembali istilah tradisional demi menciptakan ide-ide baru.²⁴ Pada interview dengannya pada tahun 1990, ia mengatakan: ‘Kita membutuhkan revolusi ideologi: penari baru harus berani mencoba etos tradisi tari yang menurut mereka menarik’ (Chaki-Sircar, personal Communication 1990).

Tidak ada alta pada kaki para penari ini: mereka menandakan kefemininan, keindahan wanita melalui pergerakan kaki, lompatan dan perpanjangan yoga.

Chaki-Sircar dan Sircar merupan instrumen dalam mengartikan kesadaran tubuh wanita paling tidak di perkotaan Kolkata. Namun kematian mereka (Sircar pada tahun 1999 dan Chaki-Sircar pada tahun 2000) mengartikan bahwa mereka tak dapat membuat *navanritya* sebagai model berkelanjutan. Tari Serikat Buruh berlanjut untuk tampil, dipimpin oleh direktur baru, Jonaki Sarkar, kadang menampilkan karya penemunya, namun telah berhenti membuat banyak perhatian. Untuk sekali, penggambaran jelas tentang feminis yang Chaki-Sircar tampilkan ke atas panggung merupakan koreografi tentang garis kefemininan dan gerakan tubuh yang hampir sempurna.

Merah Apakah yang Memungkinkan?

Tomar payer talaye jeno go rang laagey. Lagu cinta drama tarian Taasher Desh (Daratan kartu) milik Tagore yang mengajak para komunitas untuk ke luar dari budaya keturunan yang tua, liriknya menggambarkan bahwa tanda merah pada kaki pahlawan Haratani menjanjikan kemungkinan romansa, imajinasi, dan cara baru dalam menjalani ruang habitat. Lagu ini menghantui saya pada saat menulis bab ini: sejak kapan kaki yang memerah dan mengeras karena alta merupakan kaki para penari wanita profesional? *Postobala nachni menderita* kesakitan setelah tampil karena ia mengenakan sepatu kaca. Saat saya mencoba membantunya, secara tidak sengaja saya sadar bahwa, pada perkumpulannya, kaki mereka lebih kuat dari yang saya bayangkan, walau dengan bertahun-tahun berlatih tari.

Saya telah gagal membedakan alta dan darah, romansa akan warna merah, atau mengusut tentang bagaimana dan kapankah mereka tergabung dalam bab ini,

namun saya telah belajar: kaki para penari di Bengala sekarang, berdarah dan menetes kedaratan bersama dengan kaca dari botol rusak yang berisikan alta itu sendiri. Ini merupakan harapan saya, dengan mengindikasikan dasar grup tarian yang tidak rata dan kadang tidak tentu, saya telah berhasil membangkitkan beberapa ruang sehingga dapat dibayangkan tarian manakah yang merupakan bagian dari sejarah.

Catatan

1. Alta adalah pewarna merah, digunakan secara tradisional oleh wanita di Bengala untuk memberi garis pada kakinya. Dibuat dari kelopak bunga sepatu yang diremukkan. Alta digunakan oleh penari-penari di Bengala untuk menarik perhatian pada kakinya.
2. Karya luar biasa milik Dr Amrit Srinivasan tentang *devadasis*, melokasikan tarian pada titik persimpangan sosial, politik, dan formasi ekonomi, merupakan contoh yang menunjukkan kontras pada ranah ini.
3. Lihat, sebagai contoh, essay saya, 'Constetations: Constructing a Historical Narrative for Odissi' (2004).
4. Ini merupakan kedua bentuk yang mendapatkan kelas yang tinggi dengan melalui kerumitan gugatan politik dalam penamaan pada masa revivalism (pertengahan abad ke 20).
5. Saya sangat bersyukur kepada pendidik Urmimala Sarkar-Munshi untuk telah membantu saya mengartikan pembagian ini dengan jelas (Personal Communication, December 2007).
6. Gurusay Datta, seorang kolektor ahli karya seni rakyat menjelaskan *kantha* sebagai 'selimut seorang pria miskin yang terbuat dari kain tua dan dirajut menjadi satu' (1954: 104). Namun, koleksinya dipamerkan di Museum Gurusaday.
7. Saya di sini mengacu kepada konsep rimpang sebagai cara produksi ilmu, seperti yang disebutkan filsuf Deleuze dan Guattari, khususnya di buku *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, sebagai cara untuk mengetahui karya secara horizontal dan koneksi menyilang.
8. Sejarawan Bernard Cohn menganalisa bahwa penyusunan dari Inggris dirobek oleh reduksionisme dan salah pemberian nama.
9. Gaudiya Dance, A Collection of Seminar Papers, diedit oleh Pallab Sengupta, Manabendu Banerjee, dan Mahua Mukherjee, diterbitkan oleh Asiatic Society, di Kolkata pada tahun 2005. Mukherjee (2004) juga berusaha untuk menghubungkan *devadasis* dengan *nachni*.
10. Kebanyakan dari diskusi ini diambil dari komunikasi personal dengan Mukherjee di Kolkata pada bulan Desember 2007.
11. Bishnupur merupakan pusat kerajaan Malla, yang berkembang pada abad tujuhbelas dan delapan belas, bersamaan dengan candi-candi seperti Shyamara, Jorbangla, Madanmohan, dan Radhenshyam yang dibangun pada masa itu.
12. Pendidik seperti John Hawley, Graham Schweig, dan Norvin Hein telah menulis tentang ras leela, walau fokus mereka tidak pada sekolah Gaudiya. Karya mereka, faktanya, banyak dikutip oleh sejarawan klasik, Kathak, di mana mitos tentang Radha dan Khrisna banyak menginspirasi koreografinya.

13. *Devadasis* merupakan wanita tradisional didedikasikan bekerja untuk dewa sejak masa mudanya yang bekerja di candi. Pekerjaan utamanya termasuk menari dalam acara kedewaan.
14. Saya belajar tarian Behula dari Shambhu Bhattacharya, teman kepercayaan Hemango Biswas yang ahli akan tarian rakyat.
15. Sementara pandangan-pandangan ini diungkapkan secara bergilir, contoh klasik adalah milik Lord Macaulay, anggota dari Dewan Pemerintahan Umum Bengala tahun 1834-38, menjelaskan: 'Organisasi fisik di Bengala menyedihkan bahkan bisa dibalang banci [...] Pencariannya tak bergerak, anggotanya lemah, pergerakannya lesu [...] Semangat, kemandirian, ketulusan merupakan konstitusi dan situasi yang menurutnya tidak baik' (183: 345).
16. Lihat Rosselli (1980).
17. Pada *The Baratachari Synthesis*, diterbitkan oleh the Bengal Bratachari Society pada tahun 1981, Datta (1937) secara empati menggugat tujuan dari pergerakan, yaitu untuk menghidupkan kembali pendekatan kerohanian pada kehidupan, di mana moderinitas telah merusaknya. Menghidupkan hubungan antara pria dan wanita pada budaya pribumi merupakan salah satu contohnya.
18. Lihat Datta (1934).
19. *Given To Dance*, diproduksi dan diarahkan oleh Ron Hes, 1985.
20. Ulasan ini dikutip pada essay milik Lubna Marium 'Tarian Drama Tagore'.
21. Kehidupan Sindhubala direkam oleh Tripti Biswas (2003). Studi Sosiologi yang penting lainnya tentang kehidupan *nachni*, walau di sini tidak banyak membahas tentang keseniannya, telah ditulis oleh Dr Dipak Barapanda (2007).
22. Sumber kemarahan dan rasa sakit Postobala adalah karena ia tak akan bisa memiliki anak. Ia meratapi kesedihannya hingga darahnya dikatakan 'tak berisi' (personal communication, December 2007).
23. Penampilan dan formasi dari IPTA terlihat berkilau karena beberapa hal penting tentang penindasan tergambarkan di sini. Hali Ekonomi Amartya Sen, di antara pendidik lain, berargumentasi bahwa bencana kelaparan disebabkan, bukan karena turunnya produksi beras yang besar secara tiba-tiba, namun karena kesenjangan yang diaktifkan yang disebabkan oleh manipulasi administrasi, yang dibuat oleh pemilik lahan dan pemerintah kolonial.
24. Sementara saya berpikir deskripsi 'baru' menyatukan politiknya menjadi lebih moderen, praktik milik Manjudi faktanya mempermasalahkan nama ini. Seperti kantha, karya baru yang telah hadir, membongkar apa yang dia anggap sebagai patriarkal dan bermasalah.

7

Impian Artistik: Michio Ito dan Kiasan Internasional

Yutian Wong

Mitchio Ito merupakan sosok yang mengarah kepada dua hal yang kontras yaitu ‘Seniman Internasional’ dan ‘perintis yang terlupakan’ dalam istilah peraturan tari moderen Amerika Serikat. Penggabungan dari judul-judul tersebut berbicara mengenai *multi-faceted* kotradiksi yang ditemukan pada karirnya oleh para pengeritik tari dan sejarawan. Bab ini menganalisis ketegangan politik dalam term ‘melupakan’ Ito, dengan cara merevisi ulang karir dalam hubungan pembedaan ras yang meliputi ‘seniman Internasional’- untuk mengerti mengapa Ito ‘Internasional’ harus tetap sebagai ‘perintis yang terlupakan’ dalam mekanika cerita narrative dalam awal tari modern di Amerika Serikat. Status Ito sebagai ‘seniman International’ sering dianggap ambigu dan subjektif, ditambah dengan adanya gangguan ketika pemboman yang terjadi di Pearl Harbour dan Amerika Serikat menjadi suatu legal subjek (Executive Order 9066.) Ras Michio Ito sebagai orang Jepang tidak bisa mencapai keputusan untuk berdamai dengan hubungan sejarah tari moderen Amerika Serikat ketika ketergantungan nasionalisme Amerika Serikat menjadi formative dan productive untuk menghasilkan pengakuan dari tari modern itu sendiri.

Untuk mengerti fungsi hubungan ras terhadap kontra yang terjadi antara status Ito sebagai ‘seniman Internasional’ (kehadiran Ito yang menyebar luas) dan sebagai ‘Pioner yang terlupakan’ (absen nya kehadiran Ito), maka bab ini akan mengambil kasus Ito sebagai cara untuk menelusuri kiasan mengenai orang-orang non-white sebagai ‘internasional seniman’ yang terkadang digunakan dalam situasi genting politik dalam ras, etnik, gender, dan pengklasifikasi kelas dalam

istilah ‘senimant-of-color’. Dalam wilayah Eropa dan non Eropa, seniman internasional telah menjadi alat untuk penanda akhir dari bayangan ras sebagai pengingat kesadaran politik dan pertentangannya.

Hal-hal tersebut mengarah pada karir Ito yang terbentuk dari absen sementara dan nama buruknya menjadi Ito ‘seniman Internasional’, yang mengundang kritik dari Asia American kritikus.

LOS ANGELES, April 1 (AP.)-

Michio Ito, terkenal sebagai penari Jepang, diceraikan hari ini oleh Mrs. Hazel Agness Ito, seorang penari professional yang dikenal sebagai Hazel Wright. Miss Wright mengatakan Ito tidak tinggal saat malam, sering mabuk, dan seseorang yang kejam. Mereka menikah di New York 6 April 1923, dan berpisah tanggal 23 Februari.

(New York Times, 2 April 1936)

Berita perceraian Ito merebak luas ke kalangan masyarakat, The New York Times menyinggung masalah kehidupan malam sebagai pemabuk sebagai penyebab perceraian mereka. Alasan perceraian lain juga diungkapkan oleh Chicago Daily Tribune, Ito memiliki sifat Oriental yang semakin menjadi jadi setelah 13 tahun pernikahannya. Gosip tersebut membuat saya mengarahkan hal tersebut sebagai nama buruk seorang Ito. Tahun 1928 masalah politik yang mengarah pada Denaturalization Act yang melarang penari Asia Amerika berkewarganegaraan Amerika dan imigran asal Asia berkecimbung. Salah satu hal ini yang membuat Ito semakin menghilang eksistensinya dalam sejarah tari Amerika Serikat.

Laporan tentang Ito sang Legendaris dimulai saat dirinya berumur 17 atau 28 ketika mengambil perjalanan ke German dari Jepang untuk belajar di Sekolah Emile Dalcroze di Hellerau. Dari German ia ke London di mana aksennya yang khas disadari secara penuh oleh penulis puisi Ezra Pound, ketika berada di kafe. Pound mengambil Ito di bawah asuhannya dan memperkenalkannya pada penari W.B Yeats (Caldwell, 1977).

Dari sinilah dimulai kolaborasi seni yang mengubah kehidupan Ito. Ito akan memberikan inspirasi bagi the Hawk's Well sambil menari ke hati dan salon elit lingkungan sosial Eropa, tidak berbeda dengan cara Isadora Duncan dan Ruth St Denis menikmati dukungan dari AS dan sosialita Eropa. Ito sudah membuat namanya di London bahwa ia direkrut untuk tampil dengan Ziegfeld Follies di New York. Dalam respons anti-Asia, di berbagai belahan AS, dan peningkatan laporan eksploitasi dan penyalahgunaan pekerja Jepang di AS, pemerintah Jepang setuju untuk menghentikan tekanan terhadap warga negaranya yang dilakukan AS. Ito dikategorikan sebagai 'gentleman', sebuah kategori yang diterima murid, kaum intelektual dan profesional lain yang mengesankan.

Setelah bertemu singkat dengan Follies, Ito menepis obligasi komersialisme bahwa mereka mewakili untuk mengejar seni kembali, layaknya cerita dari yang diceritakan Martha Graham dari Denishawn dan Ziegfeld Follies. Kurang dari tiga tahun kedatangannya di New York City, Ito memulai mengajar istilah tarinya 'teknik tari moderen' yang menggabungkan reinterpretasi dari Dalcroze Eurythmics dan simbol kualitas Kabuki dan Noh. Pada tahun 1930an Ito diperkenalkan oleh koreografer tari moderen dan guru tari kontemporer Marta

Graham, Doris Humphrey, dan Charles Wiedman yang nantinya menjadi suatu kanon dalam contoh textbook ‘American choreographers’.¹

Pada akhir tahun 1920an kota Pasadena di Selatan California merekrut Ito untuk mendirikan sekolah dan pentas paduan suara untuk Rose Bowl. Dalam kehadiran Ito di California, ia telah berhasil menjadikan Kota Pasadena sebagai pusat urban dunia lewat seni yang Ito ajarkan. Karir Ito menanjak ke kancah industri film Hollywood.

Pada September 1929, Ito mementaskan ‘The New World Symphony’ sebuah pergerakan paduan suara yang melibatkan 200 penari, orchestra dan paduan suara dalam pertama kalinya di Rose Bowl dalam sebuah perayaan instalasi besar-besaran.

Dalam laporan koran, pertunjukan ini merupakan pertunjukan yang paling menghabiskan biaya dan pertunjukan yang paling indah dalam sejarah di Rose Bowl lebih dari 5000 penonton datang untuk menyaksikan. Terdapat kritik dalam pertunjukan ini:

Dominasi pertunjukan dalam Rose Bowl menunjukkan pentas artis dalam dirinya. Tarian yang dipertunjukkan merupakan tari yang tidak biasa, hanya menggunakan tubuh bagian atas, lengan, dan kepala dikolaborasikan dengan medium ekspresi. Seperti para penonton rela dengan senang hati menonton seberapa banyak pertunjukan ini ditampilkan.

(qtd in Caldwell, 1979: 9)

Review ini terdapat dalam Pasadena Star News bulan September 1929 dan tanpa menyebutkan ras dan etnik Ito.

Tahun berikutnya Ito mengkoreografikan produksi dalam Hollywood Bowl. Patterson Greend dari Los Angeles Examiner menulis: “Seorang Jepang memimpin sebuah pergerakan simponi, yang secara luar biasa dalam pergerakan tubuh yang indah. Sebuah tontonan yang membawa kemenangan dan menginspirasi harapan bagi semua orang. Ito merupakan artis dalam komunitas ini.” (16 Agustus 1930, seperti yang dikutip Caldwell, 1997:94). Walaupun menyebutkan “seorang Jepang” Greene menulis Ito sebagai sosok artis. Karaktersisasi Ito sebagai ‘aset dalam komunitas’ menimbulkan dekade anti Jepang di California.

Faktanya Pasadena telah menjadi kota kesuksesan Ito. Pada awal tahun 1930 timbulah anti Asia yang semakin menjadi jadi. Larangan bagi orang Jepang untuk tinggal dan membuka usaha di sana, mulai tampak terlihat. Hal ini terdapat pula pada peraturan pernikahan interaksial. Wanita kulit putih jika menikah dengan pria Asia maka mereka akan dilepaskan dari kewarganegaraan Amerika. Peraturan ini juga menutup harapan para imigran non-white untuk menjadi warga negara Amerika lewat pernikahan.

Pada tahun 1941 setelah pemboman Pearl Harbour, Federasi AS menginvestigasi Michio Ito dengan beratus-ratus orang Jepang lainnya. Ito seperti ditargetkan menjadi sasaran karena ia yang paling menonjol, ia mengajar sejarah dan berjasa dalam seni Jepang dan filosofinya. Di penjara dalam camp tahanan di New Mexico di mana Departemen Keadilan Amerika Serikat dan Militer Amerika Serikat mencari individu sebagai ‘pembuat onar’ dan individu yang memiliki kemampuan khusus bagi pemerintah AS, Ito terpilih untuk dipulangkan ke Jepang

pada tahun 1942, menjadi suatu hal yang tidak terbatas dalam hidup yang di bawah pengaruh buruk kondisi camp pengasingan.²

Ito juga menampilkan tambahan dalam koreografi moderen. Keaslian tari Asia menjadi populer di kalangan kulit putih. Ito mengajar di Denishawn School. Ia bertemu pemahat terkenal bernama Isamu Noguchi (Jepang Skotland), yang akan mengubah nilai estetis menjadi keunikan (bekerja dengan Martha Graham lebih dari 30 tahun.) Potret Ito bagi Noguchi sosok berdampingan dengan pahatan perangkat desain untuk Graham dalam desain pandangan yang terdahulu Robert Wilson.³ Ito bagaimanapun tidak pernah mendapatkan penghargaan yang sama. Walaupun Ito menjadi orang yang berpengaruh di Amerika Serikat, dan ia akan menjadi sosok 'Internasional' di luar sejarah tari Amerika.

Semenjak kematiannya pada tahun 1961, Ito sudah menjadi subjek sorotan pada waktu yang terdahulu, dan menjadi sebuah sosok pioneer yang terlupakan dalam kanon abad 20 dalam sejarah tari modern AS. Walaupun dalam konteks waktu yang terdahulu, kehidupan kembali dan rekonstruksi ulang, Ito tetap menjadi sebuah pentas yang tetap ada. Contohnya dalam review Dana Tai Soon Burgess dalam premiere *Images from the Embers*, Sarah Kaufman mengarah pada Burgess sebagai orang yang membayar tribute terhadap seorang pioneer Muchio Ito. (Kaufman, *Washington Post*, 6 March 2006, my emphasis)

Terdapat melankolis aura menyelimuti kepercayaan Ito sebagai karir yang terlupakan. Biografi Ito sebagai perayaan orang berdarah Jepang yang pernah tinggal di German, London, New York City, Los Angeles sudah diperbaharui terus menerus. Sirkumtansi-sirkumtansi atas penangkapannya dan deportasinya

ditolak atau diporkan sebagai animal politik dalam sisa tari dunia moderen di tahun 1940.

Hasrat untuk mereklamasi Ito secara pandai adalah lewat hal Internasionalnya sebagai proses penghilangan rasisme. Hasrat ini membuat jarak pada ras, etnik, atau unsur Jepang sebagai kualifikasi produksi artistic Ito, saat berasumsi tentang hal yang membuatnya terbatas. Dalam review Anna Kisselgoff pada tahun 1979 melihat waktu yang terdahulu dalam Open Eye gabungan sebuah program Ito yang berjudul Pizzacati (1916), Ball (1928) dan Ave Maria (1912) bersama ikon tari moderen Martha Graham. Kisselgoff lalu memulai untuk mendeskripsikan Ito dalam istilah:

Hal ini menegaskan bahwa bagian atas tubuh, gerakan lengan merupakan tanda dari gaya Ito, dan pengaruhnya dapat dilihat pada karya Mr. Horton. Nilai estetis Ito sangat terlihat pada percampuran unsur Timur dan Barat. Ia menciptakan pembendaharaan gerakannya sendiri, membuang gerakan asli dan mencari simbol untuk menyampaikan gerakan dramatis lewat ide universal. Kabuki dan Noh tradisi- dengan gerakan konsentrasi- tidak begitu jauh.

(1079:C30)

Setelah menemukan kehadiran unsur Timur dan Barat dalam karya Ito, ia menegaskan kembali dalam point yang dibuat produser bahwa Ito bukan etnik koreografer. Observasi Kisselgoff merefleksasikan teka teki dari Ito yang warisannya ke luar dari kategorisasi.

Tanpa mengkonfrontasi peran estetis wacana Oriental sebagai proses bagi Ito untuk mendapat penghargaan ras transenden, terdapat kontras antara sukses Ito

sebelum Perang Dunia II dengan ketidakhadirannya dari sejarah tari terlihat sangat tidak masuk akal.⁴ Michio Ito memulai karir di Amerika dalam awal tari moderen, dan berakhir tanpa tau di mana, dan tanpa tau seperti apa. Jelas ia bukan orang Amerika, Jepang tapi bukan terlalu Jepang, instalasi Internasional Ito menjelaskan kebenaran pada waktu yang terdahulu tetapi sebagai seperangkat pergerakan Ito melanjutkan post-retrospective ketidakhadirannya dalam sejarah tari moderen AS.

Sang Internasional

Seniman atau seniman Internasional memiliki konsep sebagai individual yang ahli di bidangnya. Konsep tersebut dieksekusi dengan menyeimbangkan penampilan sosial dari perbedaan-perbedaan yang ada. Konsep Internasional juga menerapkan kepentingan nasional dalam menjaga keaslian suatu karya. Hal ini juga bergerak maju mundur antara nation-states.

Proses ini juga berkontribusi dalam memperkaya kebudayaan, pertukaran kebudayaan, dan 'seniman Internasional' berguna untuk menstabilisasi Bangsa dengan 'bergerak melewati batas-batas'. Tetapi terkadang masalah perbedaan ras dalam dunia internasional masih dilihat sebagai sesuatu yang sensasional. Walaupun begitu, masalah ini diatasi dengan terminologi yang berdasarkan pemakaian konsep neo-liberal dalam menyeberangi multiculturalism.

Ito mulai masuk ke Amerika Serikat sebagai 'gentleman'. Ia bertutur dengan jelas tempat stabil seperti Amerika merupakan tempat yang sesuai untuk simbol mobilitas sosial. Mobilitas sosial ini dapat melintasi batas-batas yang ada. Ito merupakan bagian dari kelas sosial atas migrasi orang-orang Asia. Dia

berhasil masuk ke dalam Amerika Serikat tanpa pengaruh kontaminasi ras imigrasi anti-Asia.

Bagi Ito mobilitas merupakan hal yang penting dalam karir identitas internasional dan sebagai perilaku seniman, yang di luar dari hubungan jika orang-orang menceritakan cerita yang berlebihan terhadap keluarga, teman-teman, dan murid Ito. Identitas internasional Ito sebagai seniman Internasional membuat Ia menjadi seniman elit yang dapat melintasi batas-batas secara personal maupun sejarah keprofesionalisasinya. Karir Internasional sebagai pencitraan seorang Ezra Pound dan W. B. Yeats, dan anak kesayangan dari London society, menganggapnya sebagai pencitraan Orang Eropa dan sebagai individu yang memiliki kecerdasan dalam bidang kebudayaan.

Tidak seperti Sada Yacco yang menjadi sensasi di Eropa dan Amerika Serikat sejak tahun 1899- 1900 dengan memainkan role sebagai mantan geisha yang menampilkan tarian Kabuki yang ‘asli’ dan ‘tidak mudah dipahami.’ Pada awal abad 20 debut perkembangan bentuk fisik budaya dan pendidikan tari dengan hubungan karir Ito semakin menanjak. Ito dapat menampilkan sebuah bahasa tubuh dari wanita-wanita kaya kalangan kulih putih Amerika dan Eropa. Hal ini membuatnya dapat bekerja di ranah perfilman Hollywood yang dapat menunjang status sosial dan pendapatan finansial.

‘Seniman Internasional’ dapat menutup pembagian ‘warna’ dalam sisi globalisasi. Globalisasi sering merujuk pada perkembangan ekonomi yang mengubah lingkungan sosial, seperti yang kerap terjadi pada kalangan Barat. Hal ini dapat ditemukan pada awal abad 19 yang masih membagi stereotype non-

white dan non-Western, dan keburukan moral yang ada. Untuk memperluas argumen ini, Ananya Chatterjea menguji konsep ketidakmungkinan postmodern tarian India dalam paradigma dominan yang mendefinisikan tarian postmodern sebagai objek sejarah untuk melanjutkan konsep koreografi yang ada pada masa sekarang.⁵ Ito sebagai pioneer memanfaatkan keadaan ini sebagai alat mencari keuntungan kreativitas bangsa Barat. Tetapi perpaduan budaya Timur dan Eropa tetap menjadi hal yang tak serempak di mana pemberian pengakuan Orang Oriental oleh penari moderen kulit putih seperti Ruth St Denis, diceritakan sebagai kepentingan Bangsa Amerika.

Ito tidak dapat dipisahkan dari dalih sejarah tari Amerika. *Done into Dance* milik Ann Daly dan *The Divine Dancer* milik Suzanne Shelton mengatakan bahwa tolak ukur Ide Amerika bisa diklaim sebagai hasil tari dari Isadora Duncan dan Ruth St Denis, yang karyanya selalu harum mengenai imajinasi Yunani dan zaman kuno Orang Timur. Jika tema tersebut merupakan karya asing, rasa Amerika bertempat tinggal dalam spesifikasi Duncan dan St Denis- yang merupakan kulih putih dan orang Amerika.⁶ Julia Foulkes (2001) mengidentifikasi tahun 1940an sebagai periode tari moderen Amerika terbentuk setelah tari moderen kaum bourgeois berhasil ke luar dari masa depresi dan mendapat keuntungan dari Perang Dunia II. Mandat karya tari moderen Ito merupakan tanpa cela. Seperti Graham, Humphrey, dan Weldman, karya Ito merupakan karya yang 'bourgeois' dan, seperti St Denis dan Duncan, karyanya sangat eksotis dan filosofis. Tetapi tetap saja karya yang membuat Ia sebagai 'seniman Internasional' tetap tidak bisa dikatakan sebagai 'Amerika.'

Pembedaan Ras Etnik

Sejarawan tari Mary-Jean Cowell menghadapi sebuah pertanyaan tentang bagaimana Ito mengatasi perbedaan ras yang Ia alami ‘Mitchio Ito dalam ranah Hollywood: Mode dan Irony dalam Etnik (Cowel, 2001). Tahun 1930an Ito tampil dalam beberapa film Hollywood yang menampilkan tipikal peran etnik. Cowell melihat Ito dalam sejarah Asia Amerika.

Cowell membandingkan pengalaman Ito dalam industri film Hollywood dalam pembentukan tari modeern terbaru di California. Cowell mengkategorisasikan komunitas tari modern sebagai kelompok buta warna- orang tidak melihat etnik Ito sebgai Japanese. Cara Cowell membangun posisi Ito dalam dua term yang berbeda antara industri film dan komunitas tari. Terbentuklah suatu term dalam konumitas tari di mana berbicara mengenai ‘tidak melihat etnik’.

Ini bukan merupakan komunitas tari yang tidak melihat etnik Ito sebagai golongan atas orang Jepang. Cowell melihat etnik sebagai model analisis bagaimana investasi komunitas tari dalam identitas Ito sebagai ‘seniman Internasional’ memperbolehkan Ito untuk mendiami secara sementara kontinen penghapusan identitas ras dan etnik.⁷ Ini merupakan hal yang penting di mana ‘etnik’ menjadi akurat dalam proses perasialan, karena deskripsi Cowell mengenai negosiasi etnik Ito dalam komunitasnya. Dalam subyek Asia Amerika ‘etnik’ dan ‘ras’ sering kali digunakan sebagai hal yang dapat ditukarkan dalam bidang penandaan dan estetis multikulturalisme.

Cowell mengobservasi kehadiran Ito dalam kolaborasi beberapa film yang menggunakan imperialis tema, seperti *Dawn of the East*, *Madame Butterfly*, *Boo Loo*, dan *Spawn of the North*, yang menunjukkan postur tubuh sebagai orang Asia Timur, Penduduk Pacific, dan Inuit dalam film. Setelah melihat berbagai film yang Ito mainkan, saya beragumen bahwa Cowells gagal mengamati penghindaran konsekuensi hukum ras mengenai hubungan Ito dalam ketidakhadirannya 'Pionir yang terlupakan' dalam sejarah tari moderen Amerika.

Etnik berperan sebagai penilai perbedaan ras bagi orang Asia Amerika. Di Amerika Serikat, orang Asia dan Asia Amerika cenderung masuk ke dalam ras ganda- yang pertama mengarah pada perbedaan ras yang terlihat dan yang kedua mengarah pada perintah identitas etnik. Perintah etnik digunakan dalam mendeskripsikan Asia dan Asia Amerika menurut kategori bangsa seperti 'pohon keluarga', 'perbedaan fisik', dan 'penampilan'. Hal yang kontras, mengenai penghapusan perbedaan etnik pada abad 20, ketika orang-orang Afrika Amerika dengan hubungan etnik yang selalu dikaitkan pada perbudakan dan pemulihan identitas etnik tersebut.

Pembentukan etnik Asia Amerika sering diciptakan sebagai respons kepada Amerika Serikat dalam wacana Asia sebagai pembeda etnik, ras, dan bangsa. Masa pengasingan orang-orang Jepang dan Jepang Amerika selama Perang Dunia II juga turut andil dalam permasalahan ini.

Dalam kasus Jepang Amerika dan imigran Jepang, pemerintah Amerika Serikat menegaskan ras dengan kebangsaan seperti imigran Jepang dan Jepang Amerika menjadi 'musuh asing.' Hal ini juga menjadi catatan awal 1950, imigran

Asia dilarang menjadi penduduk Amerika. Kelahiran anak berdarah Jepang di Amerika akan memiliki kewarganegaraan Jepang. Hal yang penting dari kasus ini adalah penduduk Amerika yang legal sering dianggap sebagai mahkota perhiasan bangsa, dan selalu menjadi kesatuan di atas perbedaan ras berdasarkan hukum yang dipertunjukkan dalam Executive Order 9066.

Ito, Subjek Mustahil

Cowell berspekulasi ketidakhadiran Ito dalam sejarah tari moderen dikarenakan perpindahannya dari New York menuju California pada tahun 1930. Spekulasi Cowell, mengatakan Ito termasuk dalam pengaruh ajaran Martin. Di mana ajarannya mengedepankan konstruksi sejarah tari moderen Amerika Serikat. Spekulasi Cowell merupakan spekulasi optimis dalam mendukung Ito di New York City.

Sangat disayangkan ‘ketidakhadiran’ Ito dalam karir, justru menjadi hal yang digunakan dalam logika budaya perbedaan ras. Karir Ito yang cemerlang tidak sejalan dengan sejarah dari mana Ia berasal. Untuk mengelak fakta yang mempertanyakan mengapa terdapat absen ‘ketidakhadiran’ Ito dalam karir yang merambah naik.

Kolaborasi Ito yang sempurna lewat nilai estetis budaya Timur sangat terlihat dalam visualisasi musiknya, penyusunan pendekatan, pola abstrak dan interpretasi seni yang melebihi para koreografer handal seperti Ruth St Denis, Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, dan Dalcroze.

Keajaiban Ito seharusnya bukan menjadikan penghalang antara usaha integrasi Timur dan Barat, tetapi seharusnya menjadi budaya Oriental.

Bagaimanapun kritik-kritik terhadap Ito akan tetap menjadi pertimbangan dalam pentingnya **penginternieran** Jepang Amerika sebagai lambang pergerakan formasi ras Amerika Serikat.

Sejarah Kemunculan Kembali: Asia Amerika

Untuk mengetahui kelanjutan ketidakmunculan Ito dalam sejarah tari, saya membelokkan fokus pada kemunculan kembali Ito dalam sejarah Asia Amerika. Absen yang bisa saja berupa pengasingan atau deportasi yang membuat Ito menjadi sebuah wacana dalam Asia Amerika, dan menempatkan posisi Ito berdasarkan acuan Amerika Serikat. Dalam penegasan Gottschild mengenai kekuasaan pusat estetis Afrika dalam konser tari Amerika, saya beragumen bahwa Asia Amerika merupakan salah satu pusat konfigurasi ras yang penting. Hal tersebut menyebabkan Gottschild dapat beragumen tentang cara melihat kehadiran estetis orang Afrika dalam menerapkan subyek Afrika Amerika dalam sejarah tari Amerika Serikat dan tidak melulu hanya tentang tari Afrika Amerika saja.

Ini bukan permasalahan utama antara hubungan subyek Asia Amerika dengan keAsiaan Ito dan estetis khas Oriental nya yang sudah diakui masyarakat. Materialisasi Ito dalam sejarah Asia Amerika, merupakan gerakan marginal seperti yang dikatakan Cadwell dan Cowell yang menempatkan Ito sebagai seniman yang luar biasa. Hal ini adalah hal utama dalam mengerti alasan Internasional Ito menjadi ikon sejarah tari moderen dalam dasar pemikiran neo-liberal lewat hubungan bahasa tubuh tari Asia Amerika.

Hubungan Ito dengan sejarah tari mendatangkan penjelasan yang lebih dalam antara wacana senimantik, identitas kelas sosial, dan bagaimana posisi

subyek dari kancah nasional maupun seniman internasional yang dipercayai sebagai solusi rasisme. Dalam pandangan Alan Kriegsman dalam debut Washington DC Astad Deboo, Ia membandingkan usaha Deboo dalam menciptakan lintas estetis budaya tari dengan Asadata Dafora, Uday Shankar, and Michio Ito, yang memulai debut karirnya dengan mencari sumber dan bekerja menuju budaya Barat. Sebutan individual seperti Dafora, Shanfar, dan Ito membuat pandangan multikultural tanpa diskusi luas mengenai kolonisasi, pembentukan Kerajaan, dan sikap kolonisasi tentang seniman non-Eropa.

Selama Ito menari di atas panggung, Ia dapat terlihat bebas dari hal pembedaan ras, dan saat turun di atas panggung, perbedaan ras Ito yaitu Asia menimbulkan sebuah ancaman bagi bangsa Eropa dalam bidang ekonomi dan ancaman budaya bagi dunia Eropa. Masyarakat menanggapi hal ini dan menganggap Ito sebagai pengecualian ‘Oriental’ berhubungan dengan pernikahannya dengan wanita kulit putih.⁸ Tarian Ito sangatlah berbeda dengan tarian penari- penari lain seperti Nijinsky dan Ted Shawn. Dari pada menggunakan kejantanan, kekuatan dan dinamis, Ito lebih menunjukkan sisi ‘bersyukur’, ‘anggun’, dan ‘cantik’.⁹

Terdapat hal yang menarik mengenai komunitas Jepang Amerika di Los Angeles yang melihat Ito dengan kecurigaan. Tahun saat Perang Dunia II, photographer Toyo Miyatake, mulai mengajar tari di komunitas Jepang Amerika. Wanita Jepang yang memiliki anak perempuan yang ingin belajar tari dengan Ito, menyebutnya sebagai kecurigaan moral. Selain karena Ia bekerja di Hollywood, Ito bukanlah termasuk komunitas Jepang Amerika, dan karena Ito lah komunitas

ras itu disebut sebagai 'Japs'. Ito bukan termasuk komunitas kelas pekerja dalam komunitas Jepang Amerika yang memiliki pekerjaan seperti berkebun, pelayan rumah, penjual sayuran.¹⁰ Ito merupakan sebuah pergerakan yang bukan termasuk dari Jepang Amerika. Studio tari Ito di Hollywood disyaratkan untuk melepaskan ras Jepang Amerika murid-muridnya dan mulai meretas karir di dalam studio Ito yang 'tidak meliputi perbedaan ras'. Hal ini lah yang membuat Ito dengan pengetahuan seni dan filosofis Jepangnya mampu untuk masuk ke dunia baru tanpa batas yang disebut murid-murid Jepang generasi kedua kelahiran Amerika yang tinggal dalam lingkungan pemisahan.¹¹

Sejarah Tari Asia Amerika

Setelah apa yang kita tahu mengenai Ito, Ia adalah seorang figur yang mendapat sorotan tajam dalam Tari Dunia Amerika. Ia berada pada karir puncaknya di California pada tahun 1930an dan membubuhkan dirinya sebagai penari berkualitas yang menunjukkan alikulturasi ide seorang imigran yang hidup di antara kelompok kulit putih dan komunitas Jepang Amerika. Dalam Perang Dunia II 'tari moderen kaum bourgeois' menang atas 'revolusi tari moderen'. Menang dalam hal ini memiliki arti suatu respons terhadap patriotisme lewat koreografi dan tema Amerika seperti karya Graham 1944 *Appalachian Spring* (Foulkes, 2002).

Ito secara tidak langsung dihapuskan dalam karya nasional. Menuangkan kembali sejarah tari moderen Amerika dalam konteks bagaimana sebuah sejarah telah membuat praktik terhadap tari moderen yang memungkinkan terjadi di luar peraturan pemerintah. Ini ada sangkut pautnya dengan hubungan antara kaum

bourgeois dengan Department Amerika Serikat, seperti spekulasi Mary Wigman dan Rudolf Von Laban yang mengarah pada ideologi fasisme (Aloff, 2006).¹²

Evakuasi besar-besaran para imigran Jepang dan relokasi orang-orang Jepang, Jepang Amerika, Jepang Kanada, Jepang Prusia di Amerika saat Perang Dunia II menandakan terjemahan yang harfiah dan ketidakmunculan secara metafora.¹³ Tempat evakuasi mereka dinamakan ‘concentration camps’ di bawah naungan Presiden Roosevelt. Camps ini tidak dapat dibandingkan dengan Holocaust dan Hitler tetapi dipandang sebagai hal yang memalukan dari pada sebagai sebuah kesalahan yang mengkhawatirkan. Negro dance dikategorikan sebagai tarian hitam, yang menjadi sebuah konsep moderen dan menjadi karya seni sesungguhnya.

Dalam inklusi para penari moderen Afrika Amerika, dan koreografer yang berdasarkan gerakan para penarinya, Ito tidak dapat mengambil keuntungan dari persamaan logika dalam sebuah penampilan seperti contoh di atas. Saat ketidakhadiran Ito yang telah menjadi terlihat antar sejarah Asia Amerika karena juga salah satu pusat komponen dari nilai kedisiplinan yang menjadi identitas Jepang Amerika. Identitas Internasional semakin meredup menjadi hal keterpurukannya.

Menjadi hal mungkin jika Karir Internasional Ito sebagai sebuah Nasionalisme, yang menjadi usaha keras untuk dapat cocok dengan tari Amerika Serikat. Panggilan suatu kerjasama artistik sudah banyak digunakan oleh para seniman dan Internasional Artis. Itu adalah suatu cara sebagai anekdot yang tidak bersambungan satu sama lain dalam menanggapi masalah ras. Seniman itu sendiri

menjadi pekerja budaya dan menciptakan suatu alternatif dunia dalam kolaborasi multi kultural. Tetapi cerita biografi Ito dan karirnya mengingatkan kita bagaimana mudahnya Ia menjadi sosok yang tidak terpengaruh atas kondisi tempat dari mana Ia berasal, dan masalah migrasi ras. Sinyal deportasi yang ia dapat, dan ketidak proporsionalan bentuk badan menurut teori bacaan sejarah tubuh manusia, tetapi di luar itu semua karya Ito patut dicontoh. (Appadurai, 1996; Dirlik, 1994; Sandhu, 2007).

Catatan

1. Mary- Jean Cowell menulis 'selama tahun-tahun awal tari moderen, Michio Ito adalah seorang kontemporer yang lebih tua dan kolega dari Martha Graham, Doris Humphrey, dan Charles Weldon' (2001:263).
2. Banyak cerita tentang Karis Ito, menghindari menyebutkan nama tempat di mana Ito diinterogasi. Lisa Traiger, dalam peninjauannya tentang penelitian yang terdahulu tahun 2005 Ito, Horton, dan Lewitsky, melaporkan bahwa Ito tidak ditahan di New Mexico (Washington Post, 3 June 2005a). New Mexico bukan salah satu tempat dalam sepuluh 'Pusat Relokasi Perang' yang menjadi tempat 'internment camps' di mana kebanyakan orang Jepang dan Jepang Amerika ditangkap selama Perang Dunia II. New Mexico adalah rumah sebagai pusat penahanan untuk orang-orang Italia, German dan para nabi Jepang dari sebuah populasi yang dipertimbangkan bahaya atau yang memiliki 'keahlian khusus' bagi pemerintahan Amerika Serikat atau bagian militernya.
3. 'Isamu Noguchi- 'Seniman Pahat' dalam Japanese American National Museum (JANM) 5 Februari – 4 Mei 2006 memperlihatkan lebih dari 75 karya Moguchi dalam instalasi serial drama yang dikonsep oleh Robert Wilson. Instalasi ini termasuk jumlah tiang, dan kumpulan desain yang dibuat untuk Martha Graham. Disusun oleh perusahaan desain German, pertunjukan ini merambah hingga Eropa dan Amerika Serikat.
4. Biografi Helen Cadwell Mitchio Ito: Para penari dan tarinya sudah masuk ke dalam bahasa Inggris utama menjadi sebuah sumber yang menegaskan kemampuan Mitchio Ito melebihi identitas ras dan etnik yang Ia miliki.
5. Chatterjea (2005) menawarkan analisis yang lebih dalam menyikapi kontemporer konsep dalam tari India (sebagai definisi dari wati bukan 'gaya') selamanya teretangkap dalam hubungan post-colonial dengan tari Barat dan tari estetis postmodern. Otobiografi Shobana Jeyasighns (1998) memperlihatkan suatu halangan dalam ketidakmampuan untuk menandakan perbedaan budaya. Modernism/ postmodernism, jika tidak secara spesifik mempertahankan unsur 'putih'. Demikian kolaborasi 'lintas budaya' yang dalam hal ini tidak dicantumkan nama yang spesifik yang mengarah pada lintasan estetis, yang selalu dianggap sebagai Barat/ Non Barat. Dalam arti Barat sebagai golongan 'putih'.
6. Passport Amerika Isadora Duncan ditarik kebalik pada tahun 1920an, bagaimanapun, Duncan tetap secara artistik seorang Amerika. Penyitaan ini tetap menjadi sejarah legal persoalan, uang tidak mengurangi sosial statusnya sebagai pioneer tari Modern Amerika Serikat. Jika Duncan menjadi Amerika secara sosial, maka akan terjadi seperti sebuah kekacauan politik dan sebuah korban dari pemerintah.
7. Saya menegaskan bahwa rasis dalam etnik, dan fakta-fakta etnik Asia, dikarenakan Cowell tidak terlihat seperti mengatasi bagaimana etnik-etnik tertentu

adalah rasis. Ia menggambarkan dalam karya Bernardi Ito untuk mengerti etnik sebagaimana kita melihat diri kita sendiri dan mengekspresikan diri kita sendiri. Cowell menggunakan hal ini untuk mengambil kesimpulan dalam identitas etnik Ito yang terlihat menimbulkan banyak pandangan lewat sebuah kelompok yang Cowell gambarkan seorang yang ia bicarakan sebagai individualis.

8. Ito dan hubungannya dalam maskulinitas Asia dan Afrika berhak mendapatkan banyak diskusi, lebih- lebih dalam bahasan ini. Aliran oriental dalam bahasan ini merupakan wacana yang Ted Shwan tranformasikan lewat menggabungkan Oriental perspektif refrensi dengan ikonografi Yunani kuno untuk menciptakan hipermaskulin dalam sebuah pentas. Foulkes (2001:113-46).

9. Pada tahun 1920an dan 1930an, pria Asia, terutama pria Filipina digolongkan sebagai penari yang hebat. Popularitas pria Filipina di kalangan wanita kulit putih memberikan kenaikan usaha pada larangan pernikahan antar ras antara pria Asia dengan wanita kulit putih Amerika (Maram, 2006).

10. Wawancara pribadi dengan Amy Iwanabe terjadi tanggal 7 September 2001 dengan asisten dari Denise Uyahara. 'Ibuku tidak ingin saya untuk belajar tari dengannya. Ia bertanya pada saya "bagaimana jika ia berusaha melakukan sesuatu [...] Aku berkata, "dia adalah pria tua, apa yang akan ia lakukan?"'

11. Caldwell dan Cowell mencatat usaha-usaha Ito dalam mengajar dalam sebuah jasa untuk menggabungkan budaya Timur dan estetis budaya Barat.

12. Respons Mindy Aloff terhadap tinjauan Liebe Hanya Marian Kant (2005) yang diedit oleh Claudia Gitelman, mengambil sebuah isu terhadap tuntutan Kants bahwa Gitelman gagal untuk menegaskan penggabungan Mary Wigman ke regime Nazi. Aloff mengklaim bahwa Gitelman mengalamatkan hubungan Wigman lewat laporan kontroversi dan mengkarakterisasi keinginan Kant dalam sejarah tari untuk mengenalkan kolaborasi Wigman dalam regime Nazi sebagai hal yang aneh. Aloff menulis bahwa:

Menurutku Gitelman mencatatnya dengan sangat jelas dan masuk akal, meninggalkan pertanyaan terbuka apakah Wigman benar seorang Nazi atau bukan, Kant ingin melihat catatan anggapan ikatan Nazi Wigman secara jujur dan tanpa pertanyaan, begitulah, dari anggapan bahwa Wigman lebih dari pada seorang oportunis yang suka memperluas kekuasaan yang tidak mempunyai perasaan penyesalan dalam mengusir murid murid Yahudi dari sekolah: bahwa dia akan merasa bahagia ketika melihat para murid berkemas ke gerbong barang Auschwitz. Walaupun Kant bebas membuat argumen. Tidak ada alasan mengapa Gitelman harus dipaksa untuk memakai argumen tersebut.

(2006: 266)

Respons Aloff menanggapi penghindaran yang sopan atas nama rasisme. Menurutnya rasisme digolongkan sebagai perilaku ekstrem didefinisikan dalam

istilah yang simpel- mengemas para murid ke gerbong barang- dari pada ideologi yang memerintahkan hal-hal dunia yang tampak.

13. Tidak hanya pemerintah Amerika Serikat mengasingkan para warga negaranya ke tanah utama, tetapi Amerika Serikat memaksa pemerintah Peru untuk memperbaharui kembali warga negara Peru yang memiliki keturunan Jepang. Orang- orang Jepang Peru ditahan dalam pemisahan pusat penawanan yang dikelola oleh INS selama perang. Setelah perang berakhir, warga negara Peru ini tidak boleh kembali ke Peru, mereka dikembalikan ke Jepang. Fusao Inada (2000).

8

Tari Mendunia dan Menari di Luar Sana dalam Sebuah Dunia

Marta Elena Savigliano

Didorong sejak akhir abad 20, kegemaran masyarakat pada Tari Dunia semakin luas dan terus berkembang, bisa dilihat dari dunia perkuliahan Amerika Serikat (termasuk departemen tari dan departemen akademik pekerjaan terbaru), penampilan komersial (tari untuk festival dan pertunjukan), dukungan yang ditawarkan lewat agency yang membiayai kemunculan seni dan budaya, perhatian dari para kritikus penari dan para pelajar seperti penari dan pecinta tari. Pertanyaan yang terlibat dalam permasalahan ethico-political sering muncul, seperti “Apakah yang sebenarnya Tari Dunia digambarkan dalam sejarah?”, “Apa efek kata ‘dunia’ yang menjadi salah satu isyarat dalam tari sebagai pergerakan estetis era globalisasi?”

Untuk Dunia, untuk Globalisasi

Seperti budaya globalisasi, Tari Dunia dapat dikategorikan seperti pergoncangan perbincangan berdasarkan realitas dan eksistensi, melewati akademik dan area marketing yang ada. Secara politik, para pelajar harus mengkritisi tentang lahan produktivas atau hubungan ekspresif yang akhir-akhir ini terdapat pada sosio ekonomi kapitalis dan konstruksi politik. Tidak ada hal di dunia ini yang tidak terintervensi oleh subjek-subjek yang berhubungan dengan global. Dunia adalah hal luar sebagai wilayah dan pengetahuan (Heidegger, 1993). Dan ‘mendunia’ tidak terpaku hanya pada satu budaya, itu mengacu pada moment imperialis, bersamaan dengan pergerakan ketika membatasi dunia dengan kemungkinan dan kepentingan untuk mengatur populasi dan identitas (Kadir,

2004; Radjalrosjmmam. 2001). Dunia dalam globalisasi mencakup semua tekanan atas metafora, memperdalam reaksi pragmatis atas kontrol, dan dalam waktu yang bersamaan, menimbulkan reaksi lokal yang dapat menimbulkan kekerasan.

Tari Dunia sebagai presentasi kembali dari cara baru dalam memasukkan kebersamaan, konsep, dan mematenkan tarian-tarian “yang lain” yang hanya menjadi penemuan biasa. Tari Dunia melembagakan wadah tari untuk memperkaya dan menyaring tarian ‘yang lain’ yang tidak sesuai dengan konten dalam pembentukan tarian dalam dunia luar. Tari Dunia mengoperasikan teknik kedisiplinan untuk mengkonstruksi ulang ‘tarian yang lain’ dan yang berkaitan dengan pedagogi atas kepercayaan dan nilai asosiasi, lingkungan mereka dan tujuan, badan konstruksi dan pengalaman yang akan digunakan untuk melatih mereka. Teori keadaan terlibat yang mengkarakterisasi diskusi dalam Budaya Global dapat menjawab pertanyaan “Apakah Tari Dunia itu?” dengan menggunakan pandangan Marxis dan neo-Marxis, dekonstruktif, teori phenomena, dan postmodern/ poststrukturalis. Tari mensyaratkan untuk mengetahui kondisi dari ‘yang lain’ yang dimaksud dalam konteks. ‘Yang lain’ mengarah pada banyak pertanyaan seperti, ‘Perbedaan seperti apa yang terdapat dalam Tari Dunia, dan apakah Tari Dunia menyinggung hal tersebut? Apakah konsep ‘yang lain’ dalam Tari Dunia menjadi batas luar atau pusat metropolitan dalam sistem dunia? Apakah dapat dikatakan belum maju/ kurang berkembang atau berkembang menjadi ‘dunia ke tiga’ atau menjadi tekanan lokal menghadapi dunia? Di manakah Tari Dunia terjadi? Apakah ‘yang lain’ dalam Tari Dunia terpilih, didistribusikan, dan mendapat pematenan? Dalam segi bagaimana, hal itu

dapat dikatakan menjadi ‘yang lain’? Bagaimana bisa mereka mencapai status ‘yang lain’, lewat praktik dan penampilan spesifik ‘yang lain’ seperti apa yang dapat membuat tidak masuk dalam Tari Dunia? Apakah keuntungan dan kerugian menjadi ‘yang lain’ dalam Tari Dunia? Jenis politik dan etnik apa yang menimbulkan banyak pilihan untuk menjadi ‘yang lain’? Apakah Tari Dunia membuka tempat untuk bernegosiasi menjadikan ‘yang lain’ sebagai situs hubungan ‘terpercaya’?1 Jika iya maka siapa yang bisa menghasilkan hal-hal istimewa dari kebahagiaan cosmopolitan yang ditimbulkan pada era globalisasi?

Dalam bekerja menyelesaikan pertanyaan-pertanyaan di atas, saya harus menambah refleksi-refleksi. Tari Dunia sebagai rubrik, berkerja sebagai pembelok latihan dalam tari menjadi membuat tarian, dan lebih berharganya lagi menjadi sebuah koleksi produksi Tari Dunia. Tari bagaimanapun adalah membuat formasi seni, tidak seperti lukis, musik, literatur, atau film, tari membutuhkan pergerakan paten, latihan fisik, dan tenaga untuk sebuah penampilan. Tidak ada tarian tanpa latihan, penari dapat menari di manapun mereka berada dan memasuki Tari Dunia yang lebih luas. Tari Dunia tidak seperti tari biasa, yang hanya menghubungkan tari dengan keuntungan pasar, konsumsi penonton atas pergerakan badan, dan para praktisi. Tari Dunia lebih luas dan lebih menghargai seni dengan teknik pergerakan tubuh, akses penonton, tubuh yang cantik dan eksotis, dan juga dapat sebagai pilihan untuk kepedulian terhadap diri sendiri.

Tari Dunia melihat tarian lain sebagai pasaran tertentu untuk suatu konsumsi yang bekerja dalam mempesonakan segala perbedaan yang ada dalam perkembangan nilai budaya cosmopolitan. Para pelajar, kritikus, seniman

profesional, dan pembawa acara bekerja secara transisi sebagai perantara budaya, memilih dan membentuk berbagai macam tarian dalam konstitusi hukum Tari Dunia (Bourdieu, 1985, Hayness, 2005, Negus, 2002). Saya menaruh perhatian pada fakta yang jelas bahwa Tari Dunia sebagai sebuah rubrik, mempunyai sebuah efek dalam mengumpulkan penari- penari yang tidak termasuk dalam penari dunia. Bidang tari mendukung para pelajar, kritikus, pembawa acara, sponsor, pelaksana, dan penonton/ konsmer tari yang umumnya berada di Amerika Serikat dan Eropa. Tari Dunia adalah pengelompokkan yang diaplikasikan untuk menemukan tarian- tarian baru dan juga para penari yang dapat sesuai dengan perbedaan dunia pada era globalisasi. Tari Dunia melihat perbedaan sebagai sumber politik dan memperbolehkan masyarakat untuk membayangkan keseluruhannya sebagai harmoni multikultural yang mampu melewati batas-batas perbedaan nasionalisasi, etnik, dan ras.

Demikian Tari Dunia merespons sebuah ekspansionis dalam hal budaya politik era globalisasi. Tari Dunia adalah latihan yang tidak bersambungan satu sama lainnya, yang seharusnya dialamatkan pada garis Foucauldian, menawarkan sesuatu, mendisiplinkan individu, dan memberi kesenangan. Tari Dunia adalah sebuah efek lintas krisis dari tuntutan sosial dan konstelasi dari kegemaran dan hasrat. Latihan tari juga merupakan kualifikasi dunia tari sebagai respons dari permasalahan finansial pengetahuan, pengakuan dinamis, dan pengesahan yang mengesahkan pemasukan dan pengeluaran orang-orang dalam latihan (Spivak, 1993). Terdapat keuntungan dan kerugian tertangkap dalam material, ideologi dan afektif dinamis, dan memaksa itu semua dalam koneksi baru dan tambatan, seperti

sebuah tarihan dalam Tari Dunia. Dari pada melihat Tari Dunia sebagai sebuah benda atau fenomena, kita harus mengosongkan parameter kapital dan perang yang terjadi dalam praktik tari ‘mendunia’ yang ada dalam sejarah: Tari Dunia sebagai biopolitik estetis.² Tari Dunia memungkinkan para penari yang terpilih, para pembawa acara, para pengajar dan para pelajar, mengikuti tari di bawah kondisi dan penyesuaian tertentu. Tari Dunia juga menjanjikan untuk menjamin mobilitas kekayaan dan mobilitas kemampuan. Tari Dunia, dari pandangan ini merupakan janji sebenarnya menuju dunia yang baru.

Pertemuan Lama dan Baru Tari Dunia

Tari Dunia menandakan lebih banyak koalisi dalam dunia dari pada penggabungan antara tarian dengan para penarinya itu sendiri. Tari Dunia mengembangkan dan memperluas wadah tari sebagai tempat melantik poros baru dalam perspektif para pelatih tari profesional. Tari Dunia menawarkan sebuah pengakuan dan pekerjaan baru, yang dapat mendirikan pengetahuan dan latihan bagi para konsumen tari.

Walaupun pengetahuan Tari Dunia ditegaskan adalah suatu perlawanan kepada Budaya Barat, tetapi Tari Dunia menunjukkan suatu perpaduan dan tantangan melafalkan estetis dan pedagogi dari tarian-tarian yang sudah ada di dunia ini. Tari Dunia menjadi titik untuk pertemuan genre dan para pelatih ‘lama’ dan ‘baru’, di mana ‘lama’ mengarah pada pengetahuan tari yang terbentuk dalam tari, dan ‘baru’ mengarah pada pendatang baru, tanpa menghiraukan pengetahuan sejarah sebagai praktik atau nilai dari akar lingkungan geopolitical. Faktanya, tari ‘traditional’ dari pada tari ‘modern’ (pengaruh Barat) lebih cocok untuk menjadi

suatu *trendmark* dalam pasar Tari Dunia. Hal ini termasuk dalam tari ‘yang lain’ yang memiliki kapasitas untuk diasimilasikan dalam aspek tari seperti, exotis, dan disiplin yang memiliki nilai penting untuk dimasukkan dalam unsur tari. Keeksotisan merupakan kualifikasi dari perbedaan keindahan, disiplin mengarah pada sistem yang aktual dan berpretensi dalam unsur tari. Itu merupakan paham pertemuan yang membagi tari ‘lama’ dan ‘baru’ dalam sebuah pengertian dalam proses Tari Dunia.

‘Baru’ adalah suatu pendekatan baru untuk memberitahukan sebuah transformasi dan sebuah kelanjutan dari **supercede**. Unsur ‘baru’ merupakan perluasan tambahan dari pergantian dari unsur yang sudah usang. Dalam pemikiran Tari Dunia, unsur ‘baru’ membuka sebuah ‘dunia’ yang menjadi wadah segala kemungkinan yang ada. Dalam waktu yang bersamaan, hal ini seperti memberitahukan bahwa Tari Dunia adalah dunia baru.

Saya mencoba untuk menyatukan kembali tentang tari sebagai alat yang mampu menyatukan dalam segi finansial Tari Dunia. Internasional, dan pertemuan para penari interkultural, dan pengetahuan tari telah mengambil peran lebih dari berabad-abad lamannya. Perdagangan tari, tidak menghitung jumlah konfigurasi dunia tari. Tari ‘yang lain’ dan para praktisinya agak tidak melihat asimilasi yang terjadi pada peraturan-peraturan tari, yang kadang terjadi dalam berkontribusi nilai eksotis dan meluaskan inovasi. Geopolitik adalah sebuah respons dalam menanggapi kenaikan prosentase tari ‘yang lain’ dan para penari dalam batas teritorial dan batas nilai estetis dalam Tarian Barat. Contohnya terdapat pada Tari Dunia sebagai sebuah pengakuan dalam pengetahuan dunia tari

Barat, dan sebuah pengakuan dalam menanggapi perlunya unsur yang lain dalam wadah tari, dan juga sebagai sebuah kesadaran atas kemungkinan-kemungkinan memasukkan unsur 'yang lain' sebagai tambahan dari pada melihatnya sebagai ciri tersendiri yang dapat diasimilasikan ke dalam budaya Barat.

Tari Dunia adalah sebuah koleksi dari penemuan-penemuan baru dalam bidang tari, di mana tari tetap berdiri mempertahankan 'dunia lama' nya. Tetapi Tari Dunia membawa suatu hal yang baru, tidak seperti tari klasik atau tari modern Barat, yang terkadang sudah hilang tambatan budaya dan fungsi sosialnya. Istilah ini juga dapat dipakai sebagai alat untuk perluasan teritorial. Penemuan tarian estetis suatu wilayah akan membuka penemuan-penemuan baru lainnya, lewat latihan dalam pekerjaannya, yang akan menandainya dalam sejarah. Sebagai hal yang menyangkut waktu dan tempat, di bawah pernyataan kolektor tari yang menyebutkannya sebagai 'dunia lama', pernyataan ini adalah sebuah 'dunia baru' untuk sebuah perkembangan (maju ke depan dan tinggalkan hal buruk yang lama). Tari Dunia dapat dikatakan menjadi sebuah ancaman permasalahan tambahan dengan adanya penyerobotan dalam pembentukan wadah tari yang lebih mengedepankan untuk maju dan meninggalkan segala hal yang ada. Tetapi dari itu semua, Tari Dunia dapat memperkaya, dan menginovasi lewat karyanya yang murni.

Tari Dunia sebagai Sebuah Gejala

Tari Dunia terbentuk atas penemuan-penemuan baru dan merupakan sebuah tantangan baru karena menyumbangkan 'unsur lama' tari dan membawanya ke dalam dunia luas yang mungkin dapat menghilangkan posisinya

sebagai sebuah seni. Penemuan antara unsur Tari Dunia baru dengan unsur lama dapat menimbulkan efek dalam tarian-tarian dunia, dalam segi geopolitik sebagai sebuah nilai ekspresi estetis dunia di atas bidang politik. Dalam wadah tari ini, sudah berusaha untuk menetralsir pengaruh dari Tari Dunia, pertama dengan cara memperkenalkan budaya relativisme yang diambil dari bidang Anthropologi yang menyebutkan bahwa budaya adalah berbeda tetapi adil, dan dengan mengelak segala paksaan fakta ada, kedua dengan cara memasukkan koreografi sebagai strategi dunia sebagai alat membuat tarian.³ Sisa dari bab ini akan membahas pergerakan-pergerakan untuk lebih mengetahui unsur luas dalam Tari Dunia.

Tari Dunia adalah sebuah gejala, seperti yang terlihat dalam globalisasi. Ini adalah integrasi dari penemuan-penemuan baru dalam bidang tari, membuka unsur lama untuk menghidupkan kembali, tetapi dapat sebagai resiko bagi tarian baru dan para penari dalam konten legitimasi atau hak kekuasaan. Penduniaan baru memperbolehkan adanya mobilisasi, ketika mereka masuk ke dunia tari maka mereka akan dikuasai oleh peraturan seperti contohnya: Ballet, peraturan yang berhubungan dengan moderen, post modern, dan di atas semuanya adalah koreografi. Bayangkan jika terjadi proses akumulasi (sebuah proses yang terjadi dalam perluasan Tari Dunia) maka akan menimbulkan kekacauan, pertanyaan atas dunia, dan memimpin hal itu sebagai kritik golongan persekutuan dekolonisasi. Tari Dunia dapat mengembangkan sebuah perlawanan terhadap globalisasi. Perlawanan dapat lewat bentuk perbedaan posisi, di bawah ‘studi subaltern’, ‘studi post-colonial’, wacana minoritas, atau ‘pengetahuan yang didapat’ bisa menopang kritik-kritik Tari Dunia dan sejarah, tanpa dikuatkan kembali oleh

persepsi perbedaan tarian. Tari Dunia juga bisa dikatakan sebagai suatu rubrik radikal, mampu untuk mengambil dan mengganti tari sebagai suatu wadah, tetapi Tari Dunia dapat dipersempit oleh adanya unsur selain Budaya Barat.

Sebuah Pemetaan Pengetahuan Tari

Dua cara dalam ‘mendunia’ telah membawa unsur ‘baru’ dan ‘yang lain’ masuk ke dalam dunia tari. Beasiswa tari dalam negeri maupun luar negeri sudah banyak dibagikan oleh departemen- departemen tari, mengikuti patahan yang terbentuk dari arsip studi. Retakan yang terjadi tidak dapat mengikuti sisi objek dan keasliannya, dalam geopolitical seperti Barat dan non Barat, dunia Pertama dan dunia ketiga, ataupun Utara dan Selatan. Dua hal yang berbeda terlambat menempatkan koleksi-koleksi pergerakan mengenai pembedaan jalur untuk mengidentifikasi, mengkategorisasikan, dan menganalisis unsur-unsur yang ada: pertama adalah penghargaan tari dalam seni, dan yang lain sebagai penghargaan ‘menari’ (struktur sosial dan pergerakan yang berarti)⁴ dalam anthropologi.

Prestasi para pelajar sudah mendokumentasikan, menyimpannya sebagai sejarah, dan mengkritik para seniman dan penampil, tetapi tidak semua mencakup dari paham hegemoni pusat. Kosmopolitan menciptakan praktik pergerakan mendunia lewat para penonton yang berasal dari berbagai negara dan jaringan kolaborasi kreatif yang menimbulkan efek transnasional.⁵ Di luar hal lain yang tidak begitu dominan, terutama ketika para seniman memakai ‘kurang artistic; tarian sebagai sumbernya, perbedaan yang luas ini menjadi objek studi Folklore atau studi sejarah sosial. Evolusi dan evaluasi menyajikan kriteria organisasi dalam koleksi tari sebagai alat untuk menceritakan tari sebagai sejarah.

Eine Weltgeschichte des Tanzes karya Curt Sachs yang dipublikasikan pada tahun 1933 (diterjemahkan ke dalam Bahasa Inggris sebagai Sejarah Tari Dunia pada tahun 1937) meluaskan cakupan tari dengan cara meraih unsur yang lain yang dipilih oleh orang-orang tertentu dalam masa lalu dan masa yang akan datang. Lintas gerakan yang Ia buat memungkinkan untuk memperluas penyebaran teori evolusi dari Schmidt dan sekolah Kulturkreis milik Graebner, yang mengakomodasikan tarian dari berbagai negara menjadi sebuah sejarah Tari Dunia yang berkembang dari primitive menjadi peradaban yang berkembang. Lewat gerakan mendunia Sachs mengatakan bahwa memperkaya tari sebagai seni tanpa mengganggu prinsip organisasi yang telah ada, seperti yang Ia lakukan ketika memasukkan arsip Anthropologi, yang menuntun tari menjadi koleksi tarian kedua.

Anthropologi telah menyiapkan arsip untuk unsur yang lain, dan tarian di luar batas tari yang berhubungan, dengan itu tari merupakan sumber inspirasi. Koleksi-koleksi pengetahuan mengenai dilema keanggotaan dari Anthropologi, berisi mengenai aspek pengetahuan sosial dan aspek humanitas. Sebagai bagian orang-orang tanpa sejarah (sejarah yang dingin dan kehadiran selamanya),⁶ dunia dinamai sebagai perilaku manusia yang penting dan sebagai ekspresi kultural dalam organisasi-organisasi sosial. Franziska Boaz dalam *The Function of Dance in Human* tahun 1944 mengatakan bahwa koleksi dari studi etnik dalam tari Bali, Haiti, dan Afrika lingkungan ‘primitive’ menulis sebuah essay lewat Franz Boas, ayah Fransika dan orang-orang dalam lingkungan Kwaikuti of British Colombia. Dilaporkan bahwa Franziska sangat tertarik dalam dunia tari, tetapi tidak memiliki

alat untuk membuat suatu karya dan analisisnya. Dalam praktik pekerjaan tari diceritakan terbagi menjadi dua cabang ketertarikan: Hal pertama ketertarikan tersebut merupakan konformasi untuk koleksi pengetahuan secara data empirik dalam melihat pergerakan badan, kebiasaan postural, kebiasaan fisik, kebiasaan motorik dan komunikasi non-verbal sejak tahun 1940an,⁷ hal kedua mengenai ketertarikan mencakup koleksi etnografi socio-cultural yang menunjukkan data dalam pola pergerakan, struktur pergerakan, dan unsur simbolik dan semantik inteprestasi dari tindakan–tindakan sosial sejak tahun 1920an.⁸

Kolektor-kolektor tari secara tidak sengaja menemukan persamaan tujuan dalam memahami operasi dan fungsi sosial dalam perbedaan tindakan fisik saat menampilkan perbedaan lintas budaya. Ketertarikan dunia pada tubuh manusia dan tingkah laku manusia mengarah pada penemuan sumber yang menyangkut kognitif dan kemampuan berkomunikasi sebagai pola tingkah laku dan struktur sosial dalam pemenuhan kebutuhan manusia, dan menyangkut bahasa yang digunakan.

Keasyikan yang berlebih membentuk suatu gerakan maju dalam perkembangan sejarah manusia, dan memberikan kemajuan dalam paradigma yang memperdebatkan evolusi dari berbagai perbedaan budaya yang ada. Dalam penelitian bahwa dunia terbentuk dari berbagai perbedaan cara hidup bersama, tanpa menghiraukan intensi para pelajar dan usaha-usaha yang mereka miliki, timbulah suatu efek tingkah laku manusia yang menjadi satu populasi, walaupun masih terdapat juga unsur diskriminasi. Bukti-bukti ditemukan dalam arsip

perusahaan yang menimbulkan pertanyaan mengenai siapa yang mengkoleksi siapa.

Ahli anthropologi Frazer kehilangan kepercayaan dalam hal dunia kerja yang seperti diperjuangkan oleh Malinowski dan Boas. Tetap ada kesempatan dalam dunia kerja walaupun penjajahan dunia kerja kerap kali terjadi. Unsur primitif sebagai unsur yang menopang perbedaan dalam perkembangan masyarakat, memiliki keadilan untuk menaklukkan perbedaan yang ada. Ras tetap menjadi alat organisasi suatu penggabungan perbedaan secara biologi, psikologi, dan tambatan sosial yang sering memiliki daftar dalam melihat cara pandang budaya mengobservasi perbedaan budaya. Franz Boas menulis tentang tari secara terus menerus dan kritis mengenai ras, Ia melaksanakan berbagai penelitian dalam segi fisik, linguistik, dan anthropologi budaya, yang memperdebatkan perbedaan ras secara kompleks, mencampur dan antagonis.⁹ Jika ras dan etnik¹⁰ masih saja diperdebatkan maka akan menjadi problematika yang tidak akan pernah selesai. Garis keturunan yang berkaitan dengan tradisi secara natural bersinggungan dengan ras budaya dan konteks rasisme. Franz percaya bahwa hal ini akan menimbulkan paradigma biopolitik dalam bidang anthropologi.

Kembali lagi ke tubuh sebagai ‘kebutuhan budaya’, menaruh perhatian pada tubuh sebagai golongan suatu spesifik budaya dan terarah pada dunia politik yang mengkolonisasi pada populasi manusia.¹¹ Menurut Joanne Kealiinohomoku masalah tari yang ditulis dalam artikel ballet sebagai tarian etnik, walaupun sukses menaruh perhatian masyarakat, tetapi menimbulkan dua paradoks. Tari sebagai bidang seni yang ditunjang sejarah sosial¹² dengan tari dalam segi anthropologi

yang ditunjang oleh pengetahuan sosial dan hubungan humanitas. Pengikut Joanne merayakan kemenangan atas relativisme budaya sebagai etnografi, tetapi demokrasi etnografi berhenti saat pengklaiman terjadi ketika memandang penduduk asli sebagai suatu objek. Permasalahan ini kembali, pertemuan etnografi yang tetap harus diperhitungkan walaupun masih dalam proses pembetulan dan pengkritikan.

Faktanya pengumpulan yang kita lakukan terus berkelanjutan, mungkin para kolektor mengkoleksi diri mereka sendiri (Baudrillard, 1994:12). Kita harus mengetahui apa yang ingin kita koleksi, jika unsur lain dalam tari terlihat ingin mengkoleksi apa yang kita punya. Saya menganjurkan untuk menari di luar dunia- - sebagai sebuah pembukaan yang belum ditampilkan sebagai koleksi dengan memperluas dan tidak membatasi-- sebagai poin hukum yang tidak berlakul.¹³ Tari Dunia adalah koleksi lain, suatu tambahan dalam dua arsip utama (tari/seni/studi tari dan unsur lain/anthoropologi/etnografi). Hal ini menjadi ambang pintu, bergerak antara dua koleksi artistik tari. Di bawah arsip usaha yang menerapkan berbagai macam praktik inovasi, Tari Dunia bekerja menangkap bahwa tari terjadi di luar suatu dunia.

Dalam Koleksi Tari Dunia

Pergerakan inklusi dalam Tari Dunia merujuk pada suatu pengeluaran. Terdapat master tari (orang yang sangat ahli dibidang tari) yang membuat Tari Dunia menjadi mungkin, yang membuat Tari Dunia sebagi satu kesatuan, melewati diskriminasi yang ada yang membuatnya tampak seolah- olah natural,

tampil lewat indentifikasi apa yang menjadi hak dan tidaknya di bawah persyaratan dan kondisi, hingga sampai tahap perlakuan dan adaptasi.

Tari Dunia hadir dalam rancah globalisasi yang memiliki arti kekuasaan genggamannya segala bidang dilepaskan dan ditiadakan tetapi aspek harus sekuat yang tidak pernah dilakukan sebelumnya, dapat menembus bidang lain, dan tidak dapat ditentang. Perang dan Modal bergerak secara bersamaan, memiliki syarat ideologi yang koheren. Dalam dunia ini banyak terjadi proses dominasi, bahwa yang berkuasa lah yang menang dalam proses bertahan hidup. Tari Dunia adalah salah satu efek dari biopolitik global dan termasuk dalam peraturannya.

Dalam globalisasi, terlihat seperti adanya kenaikan kesadaran atas sumber kekayaan yang belum dimanfaatkan, dan yang tidak dapat diraba dalam konteks mobilisasi. Hal ini menimbulkan suatu dilema di mana syarat berupa tidak ada investasi atau kompensasi bagi para praktisinya dan negosiasi lebih jauh. Salah satu sumber yang kembali kuat adalah seni, hadir sebagai Anthropologi yang tidak dikehendaki dalam halnya budaya populer, ritual, tradisi. Tari dideteksi di luar konteks mobilisasi terbuka, dengan aparatus yang tidak lemah, menyeberangi perbedaan nasionalis, kelas dan halangan rasisme, dan negosiasi.

Tari Dunia adalah proyek institusi yang berkerja berdasarkan rekomendasi UNESCO yang diambil pada tanggal 15 November 1989 sesuai dengan warisan leluhur humanitas yang terbentuk berdasarkan administratif dan komando ilmiah. Tari Dunia sebagai wadah baru pengembangan dalam universitas dan dalam UNESCO yang bekerja sebagai arsip yang penting dan menggiurkan dari posisi, tempat dan menjadi dugaan praktik yang mudah diserang dalam rangka kompetisi

dalam bertahan hidup, apresiasi, dan konservasi dan penyebaran lewat sponsor nasional maupun internasional. (UNESCO rekomendasi dalam Warisan Budaya lihat: www.unesco.org/heritage/intangible/recommendation/html accesse 2/13/2004).

Koreografi, memegang hak istimewa sebagai sisi kreatif, inovatif dan memegang perngembangan dalam pembuatan tarian. Koreografi juga mencakup segala pergerakan konstitusi dan mobilitas. Dalam kemampuannya ini, koreografi menjadi sebuah alat secara sistematika yang dikembangkan dan diklaim oleh tradisi tari Barat, sebagai akomodasi Tari Dunia atas teknik dan sumber inspirasinya. Koreografi berdiri sebagai seorang profesor atas perbedaan-perbedaan di dalam Tari Dunia. Koreografi menentukan bagaimana tadi dunia bekerja sama menyatukan relativisme budaya dan mengumpulkan kesukaan antara unsur lama dan baru, terutama etnik, dan ras)¹⁴ dan kesukaan **preservationist**. Kategori tradisional menerangkan susunan baru dalam mengadakan perlombaan dan saling meliputi perbedaan yang ada dalam Tari Dunia,

Koreografi ada sebuah fusi (peleburan) antara budaya-budaya menuju Tari Dunia, seperti *Balletic Tangos*, *Contact Improve Tangos*, *Postmodern Aboriginal Dance*, *Butoh Ritual Mexicano*, *Chinee Hip Hop*, *Senegalese-Butoh* dan tari modern India. Titik pijaknya, koreografi membuat sebuah dunia dan seperti bahasa Inggris (lintas negara untuk ke luar dari batas cross-cultural dan interkulturasi budaya). Tari Dunia, bagaimanapun tidak dilarang bagi siapapun termasuk bagi non-Barat. Hal itu adalah proses guna menunjukkan suatu kegembiraan dan untuk menekan penandatanganan dalam tekanan transformatif.

Menampilkan dan Memelihara Tari Dunia

Menampilkan Tari Dunia membutuhkan suatu kesamaan pekerjaan konfigurasi yang memerlukan pergerakan secara *fetishizing*, memilih, mengkotak-kotakkan dan menginterpretasikannya kembali. Sebagai contoh asal, pementasan dalam tari ritual (menyangkut keberuntungan dalam suatu permohonan), atau tarian jalanan (menyangkut gerakan yang menarik, rasa keterbukaan, improvisasi, dan kompetisi). Pementasan, tanpa memperhatikan struktur merupakan sebuah kebiasaan dalam mobilisasi, dengan cara menerapkan para penampil atau penonton dalam suatu tempat yang dibebankan dengan perbedaan pengertian dan pembentukan persyaratan tersebut. Maka hal ini akan membentuk syarat (yang ahli, komposisi yang jelas, variasi menarik, terdapat bagian- bagian berkelanjutan, dan formasi grup), yang dipersyaratkan adalah penari harus bisa membawa suatu Tari Dunia sebagai suatu kehadiran atau ketidakhadiran bagi para penonton.

Para penonton sudah secara sengaja melihat dan menebak apa yang akan terjadi dan bagaimana mengevaluasi suatu pertunjukan tari berdasarkan hal yang kerap kali terjadi seperti dalam segi koreografi tari Balletic, Modern, Postmodern yang didesain untuk pementasan. Hal yang kompleks seperti ini sudah menjadi hal yang lumrah dan tidak bisa dilepas baik dalam pengajaran tari maupun dalam catatan teater informatif.

Pengajaran, yang memiliki tujuan untuk revitalisasi tarian dunia, mengikuti alur yang sama, dalam hal ini mengikuti alur pedagogical adaptasi: yaitu seperti menyesuaikan tempat untuk studio, untuk mengatur waktu, untuk menangani kurangnya musisi/ composer, untuk mengatur sistem pergerakan,

langkah, urutan gerak, dan untuk menghitung sebuah perkembangan. Proses yang bukan main ini mendatangkan pemeliharaan arsip- arsip yang dapat dialamatkan pada translasi budaya, tapi ini juga dapat menjadi ungkapan yang menyesatkan.

Tidak menyebutkan bahwa Tari Dunia adalah sesuatu yang tidak nyata atau kurang berkualitas, atau sesuatu yang belum tentu selesai. Melainkan Tari Dunia adalah gagasan yang berada diambang pintu di mana kehidupan mobilisasi dapat terjadi untuk proses penyembuhan dan revitalisasi tari. Proses di sini memiliki arti mendisiplinkan, memproduksi dan menindas. Penyembuhan berarti memberikan arti suatu form (bentuk): melembagakan, mengorganisasikan, mengadmistrasi, menghitung, memetakan, mengklasifikasi, dan menjadikan suatu sumber dapat diproses kembali.

Menduniakan Tari sebagai Hasrat

Dengan dasar apa kita menginvestasi pengetahuan sebagai Tari Dunia? Menanggapi pertanyaan ini, hasrat mewakili keadilan, kesenangan dalam pengesahan. Jika berbicara mengenai globalisasi, dunia merupakan situs mesin yang berkesinambungan dengan yang lain, mendikte usaha kita menjadi studi-studi baru. Proyek ini seharusnya berfokus pada apa itu keadilan. Apa yang mengesahkan suatu objek? Apa yang mengatur hasrat untuk belajar Tari Dunia? Kita harus mengakui bahwa kita adalah mesin dari dunia, bahwa pengetahuan kita menjadi alat jual beli. Pertanyaan yang sulit datang yaitu siapa yang mendapatkan keuntungan dari Tari Dunia sebagai pengajaran? Tari adalah suatu bidang dan lahan yang berusaha menjauhkan segala bentuk ideologi yang membedakan, contohnya rasisme, kelas sosial, perbedaan budaya.

Permasalahan yang difokuskan dalam hal ini meliputi ‘anti-rasisme’, respons moral (hal yang dianggap tabu dan perasaan bersalah) yang memperjelas politik anti rasis yang merefleksikan dengan tindakan.¹⁵ Hal yang diizinkan untuk bermain dengan Tari Dunia merupakan hal yang serius, karena fokus pada etnik dan budaya. Keseriusan di sini berfokus pada pendistribusian sumber- sumber, dan cek pembayaran: kelangsungan cek pembayaran dalam dunia tari seperti mengedarkan proses globalisasi. Membuka lahan tari tidak secara otomatis menurunkan kepentingan material, yang akan memungkinkan akses institusi, dan menopang kebutuhan kompetisi untuk sumber- sumber yang akan mengubah relasi kekuatan dalam tari. Banyak sekali muncul pertanyaan mengenai tarian sebagai hasrat, contohnya siapa yang akan menjaga kelestarian tari? Siapa yang akan membiayai Tari Dunia nantinya? Siapa yang memiliki cara untuk memproduksi Tari Dunia? Simpan dalam segi unsur ‘yang lain’, dunia memberi aspirasi yang akan tetap dialamatkan dan menjadi hal yang sedikit membingungkan dalam dunia tari.

Menari dalam Dunia Tari

Di sini kita menghadapi sebuah permasalahan: ‘apakah semua penari di luar sana dapat dikategorikan sebagai penari dunia?’ Ya: para pengajar Tari Dunia, ya: para pelajar tari, mungkin- terutama ketika didorong oleh wilayah feodal teritorial dalam bidang tari, tetapi secara keseluruhan jawabannya adalah tidak. Tari Dunia adalah sesuatu yang kita lakukan, di bawah kekuasaan yang lebih tinggi, tetapi sebagai rubrik, belum mencapai suatu formasi subjektif yang kompleks. Tari Dunia tetapi *exogenous* bagi para penari yang berlatih dan

mempertahankan pengetahuan untuk menciptakan terobosan antara tarian/ seni/ pelajaran tari/ Anthropologi/ dan pelajaran budaya. Tari Dunia memerlukan gerakan yang sungguh-sungguh dalam bidang translokasi dan terjemahan.¹⁶

Bagaimana 'penari dunia' dapat dimasukkan ke dalam daftar arsip tari dan koleksi Tari Dunia? Bagaimana menempatkan diri agar para produser dan kritikus dapat melihat dan menarik kita untuk menjadi salah satu bagian dari Tari Dunia? Tari Dunia harus belajar mengakomodasikan pedagogi Tari Dunia dan format dari presentasi, dan mengakomodasikan parameter Tari Dunia dalam mempromosikan segi estetik dan segi nilai. Banyak sekali ditemukan terjemahan dalam proses ini, seperti sebuah perjalanan antara 'rumah' dan 'luar negeri'. Saya akan menyebutkan dua hal yang berkaitan dengan permasalahan ini: Pertama, seni mengajar bagaimana cara membaca, dan cara menghargai segala bentuk Tari Dunia; kedua, pekerjaan menjahit yang diberikan tari dunia sebagai bentuk persayaratan dalam pembentukan pedagogi dan pengaturan pengemasan presentasi.

Cita- cita tinggi dari penari dunia (disebutkan oleh berbagai bentuk Tari Dunia seperti Odissi, Hula, Samba, Sabar dan tari geopolitik seperti Balinese dance, Senegalese dance, Cambodian dance, atau Mexican dances, atau dengan kombinasi dari national dan fungsi sosial seperti Javanese dance, Tibetan temple dance, or Brazilian Orixá dances, atau tarian yang mencerminkan kelas minoritas seperti suku asli Utara atau Selatan Amerika) harus berbicara mengenai keinginan para murid dan pelajar dalam mengambil nilai dan mengenal bentuk yang mereka ingin wujudkan dan praktikkan. Praktisi dan pelajar yang belajar di luar daerahnya

atau di luar negaranya dapat menjadi saksi untuk melihat bagaimana tari dan dunia secara profesional membantu dan menerjemahkan kemampuan menari setiap individu yang ada. Mengajar bagaimana menghargai Tari Dunia dengan syarat menganggap pandangan dunia dapat menciptakan interpretasi budaya, selalu mengandalkan panggilan lokal. Lokalisasi kembali perbedaan, membangun nilai mengaggumkan (eksotis), nilai perbedaan (multicultural), nilai politik sebagai suatu perjuangan dalam tari membentuk anti-rasisme. Tidak ada penglihatan dan tidak ada kesempatan menggantungkan posisi dari Tari Dunia tanpa beajar mengenai translasi relokalisasinya dan tanpa itu maka tidak mendapat pengertian Tari Dunia sehingga tidak dapat menerapkannya kepada orang lain.

Tambahan mengenai syarat dalam memasuki Tari Dunia, harus setuju pada pengakomodasian terhadap segi presentasi, latihan dan studio pengajaran, dan bentuk pedagogi dalam kelas-kelas tari. Langkah maju mundur atas apa yang telah diajarkan Tari Dunia dan pendapat atas hasil Tari Dunia, sama seperti tekanan yang ditimbulkan dari pemeliharaan bidang kreatif tari terhadap pembentukan Tari Dunia tertentu. Hal ini menentukan teknik yang rumit yang tekadang terjadi dalam kondisi yang tidak dapat diubah lagi antara pengajar tari dan juga murid tari. Mengirimkan Tari Dunia dalam globalisasi memerlukan sebuah proses yang dinamakan kerugian terjemahan, walaupun pengetahuan tari dalam era globalisasi itu berasal dari para ahlinya. Kerugian- kerugian itu adalah kualitatif dan politikal: pengajar dalam Tari Dunia disarakatkan untuk mengerti secara dalam bentuk tari, budaya yang membentuknya, dan representasi dari masing-masing tari dan budaya tersebut. Memasukkan struktur bagan tari dan

pengetahuan atas Tari Dunia tidak memperhitungkan tari yang ada dengan ‘tari yang sedang merambah internasional’. Penari-penari dunia bersatu sebagai pelajar tari dan praktisi tari, mereka menjadi penyokong yang memperkuat lewat beberapa sumber di bawah keadaan darurat asimilasi dan profesionalitas untuk mempertahankan suatu keaslian tari, walaupun sulit untuk membawa ke luar dan menggabungkannya dengan dunia tari.

Tari Dunia adalah sebuah situs yang rumit mengenai unsur ‘yang lain’ dalam sebuah tarian. Tidak semua penari profesional, walaupun memiliki ras dan etnik, dikategorikan termasuk dalam unsur ‘yang lain’. Penari-penari ini kebanyakan dari mereka adalah penari kulit putih, digerakkan oleh perasaan moderen untuk mencari budaya di lain tempat di mana tidak memperhitungkan ideologi sosial (Hannerz, 2006; Nava, 2002). Keadaan yang terlibat ini, dalam konteks unsur ‘yang lain’, melipatgandakan tarian, latihan menguras fisik, pengidentifikasian atas rasis dari perwujudan isu yang mengindikasikan intervensi kelas dan geopolitik. Penari dunia mengikuti ‘daya tarik dari mata kuliah pilihan’ yang disajikan, yang terbentuk dari proses identifikasi dan proses mengikuti hasrat, dalam hubungan kesempatan untuk menjadikan hal ini sebagai sebuah lintasan. Terdapat tiga catatan mereka mengikuti Tari Dunia, seperti yang lain untuk menjadi penari untuk menjaga keaslian tari, seperti yang lain tidak cukup untuk menari, (terutama menyangkut campur tangan ras) sebagai unsur ‘yang lain’ dalam Tari Dunia. Etnik dan Politik telah mempertemukan daerah yang rumit di mana salah pembacaan berhadapan dengan salah apresiasi dan perbedaan pembentukan yang bertuburukan dengan tidak seimbang akses terhadap

sumber penghasilan. Kompetisi dalam tari sudah mengurangi isu status, dan kode perbedaan figur yang penting. Bagaimana menuntun ke luar perpecahan dalam Tari Dunia, yang diisi, oleh formal rasisme dan kulturalisme, dan di sisi lain diatur oleh rasisme sebenarnya dan kelas-kelas sosial.

Masa depan Tari Dunia dalam budaya global merupakan isu yang kelam dan suram. Dalam globalisasi akar otentik para penari dunia mudah dipindah dan afinitas dan tersedia sebagai pilihan subjek. Tari dunia bekerja di bawah asumsi bahwa aspek-aspek tari adalah ‘nyata’ berbeda dengan hal yang lain, hal-hal tersebut dibawa dalam tari sebagai sesuatu yang murni tanpa menyebabkan penurunan formasi tari. Asumsi ini menimbulkan sebuah fusi nantinya dan di bawah kontrol koreografi tari.

Sama seperti dalam bidang anthropologi, menjadi ‘Native’ nantinya akan menimbulkan suatu gangguan dalam peyusunan kedisiplinan karena mematahkan aturan-aturan yang ada. (Geertz, 1973:452) Dunia musik mencakup etnografi mengizinkan proses ini terjadi. Ini merupakan suatu kondisi dijatuhkan oleh tari sebagai seni yang dapat dipasarkan: tari dunia dalam segi native/ inspirasi native, harus mengkolaborasikan seperti tari dunia, bekerja sama memakai proses asimilasi, disimilasi, dan translasi dan juga menyembunyikan gangguan yang ada.

Ini adalah skenario Tari Dunia di mana mereka disebut penari dunia dan intermediaries budaya yang terjadi dalam pertemuan dalam proses pembuatan Tari Dunia. Suatu etnik seharusnya membentuk istilah tari dunia di mana kita dapat membuat pilihan untuk mengenalkan perbedaan dunia berdasarkan tindakan atas hal itu seperti anti rasisme --distribusi kembali sumber-sumber (pengetahuan,

kesempatan, pekerjaan, dan nama) sebagai komitmen anti- rasisme (Goldberg, 2004).

Tari Dunia sebagai Aspek yang Berdekatan

Di akhir sesi ini, saya mengusulkan untuk membenamkan Tari Dunia dalam bagian kritikal, menjadi etnik dan diskusi baru dalam identitas dan unsur yang lain sebagai tantangan di bawah globalisasi dan Kerajaan. Kritik post-colonial dan politik filosofi membendung perkembangan dari karya Emmanuel Levinas dalam etnik yang memiliki hak istimewa dalam indentifikasi untuk mengembangkan desentralisasi dapat menarik perhatian dalam pertemuan unsur etnik dan unsur ‘yang lain’, sama seperti Tari Dunia sebagai budaya global.

Pengertian perbedaan dan konsekuensi seperti ‘budaya’, ‘etnik’ dan ‘ras’ menjadi tugas yang sulit, tugas identifikasi yang disebabkan oleh kenaikan sistem fundamental yang menyebabkan pengrusakan dan rasa permusuhan. Identitas politik sudah berubah dari sumber organisasi dan mobilisasi menjadi ideologi yang bahaya dalam suatu kekuasaan. Demikian, melihat mundur kejadian kembali dalam dasar pemikiran identitas politik, ketika sedang dalam ada tekanan kontestan untuk global kapitalisme adalah tenang dan nyata.

Setelah Althusser dan Foucault, hal ini terlihat tidak mungkin untuk mengonsep suatu subyek di luar subjektivikasi. Setelah pengaduan Deleuze tentang ideologi yang memegang kebutuhan kapitalis dan teori dari Lacan dan Derrida dalam struktur linguistik phalocentris yang mengatur sosialisasi dan usaha yang dibuat dalam filosofi politik yang menggabungkan cara-cara untuk berpisah dari sistem dunia tanpa persaingan (Agamben, 2001; Badiou, 2006; Harat and

Negri, 2000). Saya sudah memilih untuk menyelamatkan secara berani sebagai peran dari *vecinos* (sesama) dan *vecindad* (keramah-tamahan) sebagai suatu kedekatan yang bukan merupakan hubungan idealis, melainkan sebuah negosiasi permanen berdasarkan pondasi identitas. Negosiasi ini menjadi sebab gerakan awal dari perbedaan, (Baduiw, 001; Reinhard, 2005).¹⁷ Apakah Dunia akan ‘berdekatan’ menyusun ulang, mengumpulkan ‘unsur yang lain’ dalam kecocokan dan kesukaan Tari Dunia? Bagaimana pertemuan Tari Dunia sama seperti identitas yang kita pikirkan dan pengaruhnya dalam globalisasi? Saya memulai percakapan yang janggal, mari mengakuinya, penari–penari tidak diundang dalam menyikap pertanyaan-pertanyaan ini.

Zizak, Santner dan Reinhard bekerja sama menulis *The Neighbor*, sebuah investigasi psikologi yang mengenai ‘apa yang akan terjadi ketika kita memasuki kedekatan dengan hasrat kesukaan yang lain’ (2005;4). Dalam menyikapi firman dalam Alkitab untuk mencintai sesama, dalam konteks kritik teologi politik, penulis bertujuan menghibur dan mempertanyakan apa yang menjadi tiang pancang dalam mencintai sesama: ‘Apakah firman tersebut memanggil kita untuk memperluas jangkauan atau apakah itu menciptakan tujuan agar kita menjadi lebih dekat, menjadi sebuah jawaban atas perubahan yang tetap mengacu pada percampuran perbedaan?’ (2005;6). Figur dari sesama ini akan mengizinkan dalam penempatan politik yang tidak melihat sekitar, berdiri di atas teman ataupun musuh, sebuah loncatan atas ‘suatu keputusan kematian’ atau kerusakan. Menjadikan sesama akan menambah jumlah politik, dalam praktik yang tidak mau memihak posisi seorang teman/ keluarga/ lawan (Derrida, 1997;17-18). Saya

heran jika proses ‘menjadikan sesama’ bisa dilatih dalam pertemuan pertama, yang memakai tempat di mana orang-orang menyebutnya Tari Dunia. Ini bukan sebuah interpretasi atas apa yang terjadi pada pertemuan Tari Dunia. Untuk menjadikan sesama adalah suatu pilihan yang diikuti praktik yang beresiko dan lepas dari hak istimewa. Tidak adanya toleransi atas perbedaan tetapi ‘memaksa bahwa ini sama’. Perbedaan etnik melambangkan multikulturalisme dan hak manusia menghadapi permasalahan penerimaan perbedaan- hanya sebagai parameter penerimaan yang ditegaskan oleh yang berkuasa. Seperti relativisme budaya, perbedaan etnik mendikte orang-orang memiliki persepsi seperti ‘menjadi seperti saya maka saya akan menghargai perbedaanmu’ (2001;25). Dalam Tari Dunia politik dalam identitas dan perbedaan etnik menerjemahkan sebagai pengakuan dan pengesahan atas unsur estetik, pedagogi, dan keterampilan dan bahkan perilaku yang cocok dalam pembentukan wadah tari di bawah parameter pembentukan Koreografi.

Bagaimanapun, ketika itu masuk dalam hal ‘menjadikan sesama’ dan pertemuan multikulturalisme dalam perbedaan individu (bukan sebuah perbedaan kelompok), Zizek merujuk pada permasalahan lain. Mencintai sesama adalah hal yang tidak sulit, tetapi yang menjadi tantangan adalah bagaimana menghormati sesama dan mengerti apa yang menjadi suatu perbedaan. Keadilan dan cinta adalah stukturalisasi yang harmonis. Hal ini bisa disangkutkan dengan seni yang bukan sebagai sumber yang tepat dalam keadilan, tetapi jika Tari Dunia ditawarkan sebagai simbol dan percobaan multikulturalisme harmoni dunia, dan sebagai reproduksi budaya dan konotasi rasisme, dan aliansi kosmopolitan

golongan atas dalam kelas dan eksploitasi gender yang akhirnya mengatur proyek nasionalisasi sama seperti pemasaran tari internasional yang menyeberangi pusat dan batas luar Kerjaan, maka politik Tari Dunia mungkin akan ditujukan sebagai etika pembentukan seni.¹⁸ Bisakah kita terbiasa pada hal yang terlihat janggal dalam diskusi tentang hak atau menghadapi kebenaran atas para penari yang tidak dikategorikan sebagai ‘penari dunia’? (Badiou, 2001; Reinhard, 2005; Zizek, 2005).

Keikutsertaan para penari dalam konfigurasi kembali budaya dan subjektivitas dari unsur luar (Foucault, 2004), hal yang belum (Agamben, 1998) dan hal yang tidak semua (Badiou, 2001), akan menambah kecenderungan yang mengundang untuk membuat suatu keputusan dalam kerja sama membentuk cara mendunia. Apa yang terjadi jika para penari memutuskan untuk menerima untuk tidak mendapatkan hak istimewa dalam memasuki Tari Dunia sama seperti yang lain menolak untuk berpartisipasi (Hardt and Negri, 2000) sebagai penari yang dikode lewat para penguasa dalam Tari Dunia? Saya berpikir para penari menyerah sebagai praktisi dalam tarian, dan lebih memilih membangun kehadiran mereka dalam dunia sebagai sesama (orang biasa) dari pada sebagai unsur tari ‘yang lain’ atau sebagai unsur tari ‘yang sama’. Para penari ini akan dinyatakan sebagai gerakan kelompok dari pada unsur sendiri yang membentuk formasi dan tradisi. Penari digolongkan sebagai perilaku Era Baru yang mengurangi cerminan gambaran unsur lain, melainkan fokus pada pengembangan diri sendiri. Dan di sisi lain, Tari Dunia membagi para penari yang menolak menampilkan unsur ‘yang lain’ saat mencari cara untuk merambah dunia tari, dengan berpegang teguh

pada pengetahuan dan sumber-sumber yang terkadang justru menimbulkan masalah dan kekurangan. Pertemuan ini tidak akan menambah jumlah untuk suatu kesatuan atau sebuah sintesis konflik, tetapi ‘cara untuk menopang masalah dalam memproduksi cara secara politik’ (Butler, 1997:269, menekankan keaslian). Dalam sebuah diskusi identitas politik dan pergerakan sosial, Butler mengindikasikan bahwa:

Formasi politik yang baru tidak berdiri pada sebuah hubungan analogi satu dengan yang lain, sama seperti jika hal-hal tersebut mempunyai ciri-ciri yang membedakan kesatuan yang tercipta. Mereka melewati batas, menentukan kesamaan, dan memusat pada bidang politik. Perbedaan bukan hanya sekedar perbedaan eksternal yang dimengerti sebagai hal yang membedakan satu dengan yang lain, tetapi sebagai perbedaan diri dalam pergerakan, sebuah pemutusan konstitutif yang membuat pergerakan-pergerakan mungkin di atas lahan bukan identitas yang memasuki gerakan konflik mobilisasi tertentu sebagai dasar dari politik. (1997: 269, menekankan keaslian)¹⁹

Butler menyarankan untuk melakukan pengembangan pengertian aliansi, yang merupakan sebuah cara baru dalam suatu konflik, yang akan menjauhkan dari tahap penulisan ulang dan penempatan perbedaan dalam inklusi politik.

Paham politik mengenai aliansi akan membutuhkan pembentukan kembali parameter dan metode dari seluruh Tari Dunia. Obsesi dengan perbedaan mencakup koeksistensi damai yang tidak akan mengim.... lebih-lebih pada empati sentimel (Kamboureli, 2007).

Walaupun kepemilikan filosofi politik dan pentingnya pengaruh kritik post-kolonial, belum ada tari sebagai lahan penyelidikan, sebagai pergerakan mobilisasi yang menawarkan kemungkinan pertemuan pemerintahan yang lebih tinggi. Tari Dunia, dapat diajarkan sebagai sesuatu yang *open-ended*. Tari Dunia terkadang menjadi suatu hal yang *open-ended*, kemungkinan pergerakan yang tidak terbatas. Dari pada mencari klasifikasi kelas dan kedisiplinan, Tari Dunia datang sebagai tren terbaru. Banyak perbedaan yang timbul dalam Tari Dunia, ataupun di bawah alternatif globalisasi.²⁰ Hal enthico-politik memilih tari membutuhkan unsur ‘yang lain’ dan segala perbedaan sebagai sumber identitas, harta, dan resiko. Tari Dunia yang tergabung dalam sesama, menggerakkan diri untuk menari, di luar rubrik, disipilin dan tradisi. Di atas perbedaan itu semua, tari menjadi alat untuk merambah dunia luar.

Catatan

1. Pemikiran ini telah dibisikkan oleh perhatian yang baru-baru ini terjadi dalam bagian dari ahli filsafat seperti Derrida (1997) dan Badiou (2001) untuk berpikir kembali ‘unsur yang lain’ dan apa segi Perikemanusiaan yang telah menjadi istilah ‘pembelokan etnik’ (terkadang berhubungan dengan pemikiran Levina) dalam menghadapi kekerasan, konflik yang terjadi pada abad 20 dan masa kenaikan mereka.
2. Saya mencoba untuk menerapkan ajaran Foucault (2004) dan Agamben (1998) dalam biopolitik Tari Dunia.
3. Dalam kebutuhan analisis sejarah, Foster, pada Bab 5. Saya menggunakan Koreografi dengan kapital pada huruf K untuk memberi penegasan pengertian status hak istimewa dalam kemampuan untuk menciptakan atau membaca arti suatu pergerakan berdasarkan dugaan abstrak seperti jarak dan waktu. Dalam kasus ini, dalam penerapan Tari Dunia, Koreografi berasumsi sebagai pemegang peran universal sebagai penerjemah tari tradisional, ketika memposisikan tari di luar sejarah. Koreografi dan koreografer diambil sebagai pengecualian yang memiliki peraturan (menciptakan dan menginterpretasi) sistem pergerakan tari. Koreografi terlihat jelas memainkan bagian paradoks dalam tari akademik di mana tari tradisional, termasuk tari dunia diajarkan melalui teknik. Ketika koreografi disampaikan sebagai seperangkat strategis dalam menyampaikan teknik, termasuk semua kombinasinya. Dalam diskusi pengawasan yang luas peran koreografer dalam tari modern. Martin (1992).
4. Ini adalah definisi campuran yang mencoba merefleksikan usaha tari antropologi untuk menemukan cara mengkritik gangguan dari peneliti (siapa yang melihat dan menginterpretasikan budaya kompleks dalam tari) yang melebihi pandangan masyarakat asli. Istilah ‘pola’ dan ‘struktur’ sering melihat ini sebagai pertunjukan individu atau sosial sembarangan yang tidak emotional dan ekspresinya membosankan (tetapi lalu, bagaimana dengan improvisasi di antara para masyarakat asli) sama seperti ‘simbolisasi’ dan ‘penuh arti’ dalam penekanan hubungan sosial dan bahkan kapasitas untuk merefleksikan, memperkuat struktur secara lebih dalam. Mengesahkan tari belajar ‘pergerakan tubuh’ dalam bidang antropologi merupakan permasalahan eksplisit yang mencari ‘tari’ untuk dialamatkan kepada siapa. Laporan sejarah tari antropologi mengulang menunjukkan kesulitan dalam mencocokkan pelajaran tari ke dalam paradigma yang menuntun pada perbandingan budaya: teknik observasi yang terpercayai; pembentukan variabel-variabel dan parameter klasifikasi; rangka yang sesuai dengan hubungan sosial. Banyak hal dalam kedisiplinan sudah dicurahkan untuk menjawab pertanyaan mengenai tingkah laku manusia secara umum, refleksi dari struktur sosial, dan potensi simbol. Untuk diskusi perbedaan terminologi dan akibat perspektif dalam tari antropologi (yang banyak menolak

dikatakan ‘tari’, meliputi ‘pergerakan manusia’, ‘pergerakan tubuh’) Castaldi (2005), Farnel (1999), Kaeppler (1978), Reed (1998), William (2005).

5. Wong (Bab 7) dan Hammergren (Bab 1) dalam volume ini mengalamatkan seperti kasus kompleks dalam ‘seniman Internasional’.

6. Argument Levi-Strauss dalam unsur perlakuan dingin melawan sejarah sosial (1966) dan kritik Fabian dalam kehadiran etnografi (1983).

7. Efron (1942) *Gesture and Enviroment* dan *The Cultural Basis of Emotions and Gestures* karya La Barre (1947). Studi perbandingan dalam gesture dan tanda bahasa di antara India Amerika Utara sudah dikembangkan sebelumnya oleh Mallery (1881).

8. *Coming of Age in Samoa* karya Mead (1928), *Patterns of Culture* karya Benedict (1934) dan *Naven* karya Bateson (1936) sama baiknya seperti ajaran fotografi tari Bali milik Mean dan Bateson dalam *Balinese Character* 1942.

9. Koleksi Boas dalam essay dari tahun 1890an hingga 1930 dalam *Race, Language and Culture* (1982) dan dalam *Anthropology and Modern Life* (1962).

10. Untuk diskusi informatif dalam penggunaan ‘etnik’ dalam Anthropologi, dalam Cohen essay “Keetnikan: Masalah dan fokus dalam Anthropologi” di mana ia mencatat istilah ‘keetnikan’ dan ‘etnik’ sudah mengarah pada hal sebelumnya yang digolongkan di bawah unsur ‘budaya’, ‘kebudayaan’ dan ‘suku’ [...] yang hampir dalam unit sosial budaya setuju dalam mendeskripsikan struktur tertentu dalam penerusan hubungan sosial atau perangkat peraturan pertunjukan yang sekarang dapat mengarah pada ‘etnik’ ini ataupun ‘etnik’ itu (1978: 379).

11. Diskusi ekstensif Foucault dalam biopolitik dan ras dalam lingkungan sosial *Must Be Defended: Lectures at the College de Fance* 1975- 1976 (2003)[1997], dan karya Giorgio Agamben: *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (1998)[1995].

12. Untuk diskusi ini dalam hal ‘kearsipan’ prasasti. Karya Reed *The Politics and Poetic of Dance* (1998).

13. Dalam konsep ‘tidak berlakunya hukum’, Agamben (1998) mengikuti karya J.L Nancy *The Inoperative Community* (1991).

14. Catat bahwa daftar qua catalog yang menceritakan secara tidak menyeluruh dan harus diberikan dalam koleksi natural.

15. Untuk sebuah diskusi dalam perbedaan antara ‘anti-rasialisme’ (fokus dalam permasalahan dalam kategori konsep ‘ras’) dan ‘anti-rasisme’ (fokus pada penghapusan struktur yang membuat suatu kondisi rasis), David T. Goldberg, 2004.

16. Kontribusi Srinivasan (Bab 3) dan Chatterjea (Bab 6) pada volume ini mengalamatkan para pekerja translokasi dan menejermahkan para penari dunia harus menjalaninya sebagai praktisi dan pelajar.

17. Disusi Badiou dalam *'Does the Other Exist?'* (Ethics, 2001), dalam point di mana saya dapat melakukan hal yang sama sebagai perangkat paradoks, dalam hal lain, kesamaan identitas harus dibongkar seperti yang diberikan bahwa 'alteritas tak terbatas merupakan hal yang simpel (apa yang ada) dan di sisi lain 'kesamaan' adalah 'apa yang menjadikannya' lewat proses kebenaran, 'para pekerja yang membawa banyak kebenaran dalam dunia'. Dalam pandangannya 'ini adalah kapasitas kita yang mengarah pada kebenaran'-kapasitas kita untuk menjadi 'sama' – yang berhak mendapat perhatian kita bahwa 'hanya kebenaran lah yang tidak tertarik untuk perbedaan'. Bagaimanapun sebuah kebenaran yang menyamakan semua hal tidak mengikuti logika dalam perbedaan budaya- yang ia sumbangkan dalam basisnya yang mengikuti jejak 'sosiologi vulgar, yang diterima secara langsung dari penjajahan dengan secara kejam' termasuk penjajahan secara kejam dalam diri kita sendiri, dan sebagai 'daya tarik turis dalam perbedaan moral, kebiasaan dan kepercayaan'. Sudah ditemukan dalam pengakuan oleh orang-orang lain untuk menghormati perbedaan dan berikut permunculan identitas berdasarkan kesamaan prinsip dalam melihat perbedaan. Badiou menganjurkan untuk fokus dalam permasalahan melihat kesamaan dan kolaborasi suatu etika dalam 'kebenaran pluralisme' yang seharusnya spesifik: etika politik, cinta, pengetahuan, seni. Untuk membantu lebih lanjut, diskusi kritik Badiou menekankan untuk kembali ke dalam sebuah persatuan universal dengan cara membentengi kekuatan dalam pemikiran untuk menghasilkan pemikiran yang sama. Santner 2005:125-129. Penggunaan Agamben proposal dalam menyortir logika yang menekankan pada ketidaksengajaan dalam setiap identitas itu sendiri (dan demikian menghindari istilah suatu keanggotaan yang terperangkap dalam perangkat totalitas melawan satu dengan yang lain), Santner mengenalkan cara baru untuk menyusun tanggung jawab suatu etika.

18. Kraut (Bab 4) dalam volume ini, menjelajah kepada spesifik isu dalam relasi terhadap perangkat dalam hak kopi koreografi.

19. Dalam pondasi Derridean dalam konsep *difference* sebagai 'pergerakan aktif paksaan perselisihan' dan intervensi dalam 'menduniakan dunia', sebuah pergerakan aktif dalam memotong dan mengukir yang juga membawa kebersamaan dalam pembuatan aransemen baru dan oranisasi. Diskusi yang mudah diikuti Grosz (2005).

20. Menekankan kemungkinan dalam intervensi oleh pengambilan keputusan tidak menghitung jumlah sukarelawan. Kita terbenam dalam dunia sosial, yang distrukturkan dan telah ditentukan. Bagaimanapun, sebuah konsep baru dalam subjektivitas yang menerangkan, seturut Agamben, yang bukan merupakan suatu kebetulan semata, digabungkan dengan kepentingan suatu situasi (situasi yang menyediakan kemungkinan baru yang tidak dapat dimuat dalam suatu kehendak) memperbolehkan bagi agen. Agen akan menjadi pilihan untuk tidak mengikuti

naskah sosial dan untuk membuka bagi orang- orang yang belum mengerti. Theori Badiou, kemungkinan ini dalam ‘proses kebenaran’ yang mengambil keuntungan seperti sebuah perpecahan tiba-tiba, sebuah ketidakcocokan, sebuah kontradiksi dalam pabrik sosial dalam perintepelasian kita untuk menjadi anggota dalam konfrontasi bagi perangkat konfrontasi yang lain. Kesetiaan terhadap even yang tidak begitu terstruktur dan pengalaman, membuat tetap tertutup bagi unsur material dan keunikannya, penjumlahan sebuah keputusan dalam menyadarkan sebuah resiko dan melibatkan proses percampuran. Dalam istilah Santner, ‘seseorang tidak bisa memberikan dirinya sebagai sebuah kemungkinan dalam kemungkinan baru. Sesuatu harus terjadi, di atas kontrol seseorang, perhitungan dan para pekerja, sesuatu yang datang dalam tempat yang lain’ (2005:123).